

Salas que se multiplican en el país



Teatro e Historia

Jóvenes que suben a escena

Sarah Bianchi: títeres y televisión

DIRECTORES
Lito Sekman

AUTORIDADES NACIONALES

PRESIDENTA DE LA NACIÓN
DRA. CRISTINA FERNÁNDEZ
VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN
ING. JULIO CÉSAR CLETO COBOS
SECRETARIO DE CULTURA
SR. JORGE COSCIA

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO
CONSEJO DE DIRECCIÓN
DIRECTOR EJECUTIVO
RAÚL BRAMBILLA
SECRETARIO GENERAL
MIGUEL PALMA
REPRESENTANTE DE LA SECRETARÍA DE CULTURA
CLAUDIA CARACCIA
REPRESENTANTES REGIONALES
REGIÓN CENTRO: OSCAR REKOVSKI, REGIÓN CENTRO-LITORAL: MIGUEL PALMA, REGIÓN NORESTE: ARMANDO DIERINGER, REGIÓN NO-ROESTE: RODOLFO PACHECO, REGIÓN NUEVO CUYO: ANA LÍA MARTÍN DE FUENZALIDA, REGIÓN PATAGONIA: MAXIMILIANO ÁLTIERI
REPRESENTANTES DEL QUEHACER TEATRAL NACIONAL
MÓNICA LEAL, ALICIA TEALDI, MARCELO LACERNA, CLAUDIO PANSERA

AÑO X - Nº 26 SEPTIEMBRE /DICIEMBRE 2010

REVISTA PICADERO

EDITOR RESPONSABLE: RAÚL BRAMBILLA
DIRECTOR PERIODÍSTICO: CARLOS PACHECO
SECRETARÍA DE REDACCIÓN: DAVID JACOBS
PRODUCCIÓN EDITORIAL: RAQUEL WEKSLE
EDICIÓN: GRACIELA HOLFELTZ
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: JORGE BARNES / PIXELIA
CORRECCIÓN: ELENA DEL YERRO
FOTOGRAFÍAS: MAGDALENA VIGGIANI, TEATRO SAN MARTÍN, TEATRO NACIONAL CERVANTES
DIBUJOS: OSCAR “GRILLO” ORTIZ
DISTRIBUCIÓN: TERESA CALERO

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
FAUSTO ALFONSO, JAVIER ARGUINDEGUI, MANUEL BARRIENTOS, MARCELA BIDEgain, GABRIELA BORGNA, MIRNA CAPETINICH, ALBERTO CATENA, ISABEL CROCE, ALEJANDRO CRUZ, PATRICIA DEVEZA, JUAN CARLOS FONTANA, MIGUEL ÁNGEL GIELLA, MARCOS JUÁREZ, SANTIAGO LOZA, ADRIÁN MOYANO, SUSANA FREIRE, ADYS GONZÁLEZ DE LA ROSA, ROMINA SÁNCHEZ SALINAS, JUAN JOSÉ SANTILLÁN, EDITH SCHER

REDACCIÓN
AVDA. SANTA FE 1235 - PISO 7
(1059) CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES
REPÚBLICA ARGENTINA
TEL. (54) 11 4815-6661 INTERNO 122

CORREO ELECTRÓNICO
PRENSA@INTEATRO.GOV.AR
EDITORIAL@INTEATRO.GOV.AR

IMPRESIÓN
PAPIROS S.A.C.I.
CASTRO BARROS 1397
C1237ABE- CIUDAD DE BUENOS AIRES
TEL. 4921-0982

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente.
Registro de Propiedad Intelectual en trámite

SUMARIO

EDITORIAL

CAMINOS RECORRIDOS Y OTROS POR RECORRER 3

RAÚL BRAMBILLA

TEATRO E HISTORIA

EL CRUCE ENTRE CULTURA E HISTORIA EN LAS SALAS DEL BICENTENARIO 4

LAS DISTINTAS MANERAS DE ESCRIBIR LA HISTORIA 8

CHARLA CON EL DRAMATURGO JORGE HUERTAS
“MI ACERCAMIENTO A LA HISTORIA ES MÁS A TRAVÉS DE LA CIENCIA FICCIÓN QUE DE LOS DOCUMENTOS” 11

JUANA AZURDUY - UNA HEROÍNA QUE LLEGA DEL PASADO Y CONMUEVE EN EL PRESENTE 14

APUNTES DE UNA MESA REDONDA DEL GETEA
POLÍTICAMENTE INCORRECTOS Y TEATRALMENTE IRREVERENTES EN EL MODO DE ABORDAR LA HISTORIA RECIENTE 17

REESCRITURAS

PROGRAMA “200 AÑOS DESPUÉS” EN LAS REGIONES NUEVO CUYO Y NEA
“TUPAC AMARU”, EN LA MIRADA DE SACHA BARRERA ORO 21

ESTÉTICAS TEATRALES QUE SE CRUZAN 23

AIRES DE RENOVACIÓN PARA UN GÉNERO CLÁSICO: LA ÓPERA 24

DANIEL VERONESE / ALEJANDRO TANTANIAN / ALFREDO MARTÍN / MARIANO STOLKINER
CÓMO DIALOGAR CON EL PÚBLICO
CUANDO HAY UNA IDEA PRECONCEBIDA DEL TEXTO 26

ENTREVISTA CON LA DRAMATURGA Y DIRECTORA ROMINA PAULA
UN ZOO DE CRISTAL INTERVENIDO 30

UN CREADOR / UNA OBRA

SANTIAGO LOZA / EL TIEMPO TODO ENTERO 32

ESPACIOS

NUEVA SALA INDEPENDIENTE
APRENDER CON LA PRIMITIVA 33

DOS NUEVOS ESPACIOS TEATRALES EN LA PATAGONIA
LA ALEGRÍA NO ES SOLO BRASILEIRA 34

FESTIVALES

EL TEATRO RECORRE EL PAÍS 36

LOS ADOLESCENTES VIENEN ACTUANDO 41

8º ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO COMUNITARIO EN MISIONES
CADA VEZ MÁS VECINOS SE SUMAN A LA ESCENA COMUNITARIA 45

FESTIVAL DE TEATRO DE RAFAELA
UNA IMPECABLE SEXTA EDICIÓN 48

CHARLA CON LA DIRECTORA VILMA RÚPOLO A RAÍZ DEL ESTRENO DE UN CLÁSICO MENDOCINO
LAS CONSTANTES NEGATIVAS DEL PODER 50

ENTREVISTA CON EL DRAMATURGO Y DIRECTOR JOAQUÍN BONET
“EL TEATRO ES LITERATURA ‘ENCARNABLE’ ” 52

CICLO NUEVA DRAMATURGIA: CHARLA CON FREDERIC SONNTAG
LOS TEXTOS VIAJAN DE PAÍS EN PAÍS 54

XXV FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE CÁDIZ 2010
UN CUARTO DE SIGLO APOSTANDO POR EL TEATRO LATINOAMERICANO Y ESPAÑOL 56

DIRECTORES

LITO SEKMAN
“LOS MOMENTOS MÁS FELICES DE MI VIDA LOS HE PASADO EN ENSAYOS” 59

HOMENAJE

CUANDO LOS TÍTERES LLEGARON A LA TV 62

ENFOQUES

ENTREVISTA CON NORBERTO GALASSO
“HAY QUE MIRAR HACIA ADENTRO” 66

CAMINOS RECORRIDOS Y OTROS POR RECORRER

Me parece importante, sobre todo para que los nuevos Representantes Provinciales y Nacionales puedan contar con la información necesaria respecto del devenir histórico de la institución que representan, destacar algunos puntos de gestión que hemos desarrollado en estos años. No volveré a analizar las etapas por las que necesariamente atravesó el INT, para eso están los editoriales pasados y se pueden consultar. Pero todo pareciera indicar que estamos transitando lo que –si tomamos convencionalmente ciclos de cinco años– una tercera etapa que bien podría denominarse de consolidación institucional y proyección. Hemos trabajado intensamente para cimentar con muchísima solidez el enorme futuro de esta querida institución. ¿En que nos basamos?

Veinte puntos principales:

- 1) Los informes de Sigen (Sindicatura General de la Nación) de hace siete años, daban cuenta de numerosas correcciones que había que realizar de modo inmediato; hoy, aquellos informes que señalaban numerosos cuestionamientos, se han transformado en reconocimiento de tareas y constante mejoramiento de las condiciones administrativas y legales. Hay que seguir trabajando, pero podemos asegurar que ahora estamos en condiciones de elaborar sobre detalles, en pos de la excelencia. Se han dado pasos gigantes al respecto.
- 2) Tenemos trazado un diagnóstico general de la institución, en base a dos años de trabajo con la Secretaría de Gestión Pública en pos de elaborar nuestro Plan Estratégico; nos encontramos abocados a ello, aunque en la práctica, muchas cuestiones contenidas en este Plan ya se están desarrollando con creces.
- 3) Se han realizado avances institucionales muy importantes en lo que respecta a escalafón, situaciones gremiales y todo lo que hace a la normalización de las condiciones de trabajo.
- 4) También con Gestión Pública nos encontramos abocados a la elaboración del Manual de Procedimiento; para ello estudiamos los actuales flujogramas de trabajo en pos de mejorarlos.
- 5) Cumplimos con aquellas primeras propuestas de convocatoria abierta; hoy es una realidad incuestionable y costaría pensarlo de otra manera. Solamente tienen un cierre aquellos subsidios (por ejemplo, infraestructura) que necesitan una tramitación muy larga para que puedan ser aprobados y comprometidos antes del cierre del ejercicio.
- 6) Trabajamos sobre la presencia institucional hacia adentro en todo lo que se refiere a eventos, con los dos grandes circuitos internacionales (“El teatro del mundo en Argentina”) y los circuitos nacionales con invitados internacionales (“El País en el País”).
- 7) Obtuvimos significativos logros de presencia institucional hacia el exterior, con el exitoso programa Iberescena que hoy está integrado, además, por otros nueve países y con franca tendencia a expandirse a todo el universo iberoamericano. El programa ha significado mayor participación de artistas argentinos en coproducciones internacionales, becas de gestión, ayuda a dramaturgos y aportes a festivales en el país.
- 8) Adquirimos nuestra sede propia que está en etapa de proyecto arquitectónico, para su remodelación y posterior inauguración.
- 9) Conseguimos el salario de los Consejeros.
- 10) Logramos financiar 156 cargos, en lugar de los 30 que teníamos siete años atrás y trabajamos por consolidar la necesaria estructura que les dé la adecuada cabida.
- 11) Institucionalizamos las Representaciones, en vía de transformarse en Delegaciones y Subdelegaciones.
- 12) Los Representantes Provinciales, que hace siete años padecían para cobrar sus viáticos y caja chica, hoy tienen un sistema completamente aceitado en el que no se producen mayores demoras.
- 13) En regiones como Centro, por ejemplo, donde no era posible ni siquiera pensar en otorgar un solo subsidio de producción porque el presupuesto no alcanzaba ni para darle cabida a todas las salas que solicitaban el subsidio por Funcionamiento, hemos abierto la convocatoria a todas y cada una de las salas

que quisieran presentarse y otorgamos todo tipo de subsidios, solo acotados por razones presupuestarias.

- 14) Estamos trabajando activamente en la consolidación de la red de Gobierno Electrónico para facilitar la tramitación.
- 15) Se han trazado estrategias importantes en cuanto a comunicación para que el INT tenga mayor visibilidad pública.
- 16) Se han abierto programas de cogestión con provincias, municipios y organizaciones no gubernamentales.
- 17) Se ha incrementado en mucho el aporte a la infraestructura teatral del país.
- 18) Se ha consolidado el proyecto Editorial con más de 50 ediciones en total. Se ha renovado la revista Picadero y se han llevado adelante proyectos audiovisuales.
- 19) Se ha consolidado el Programa INT Presenta y el Circuito de Festivales, a tal punto que el último alcanzó la cifra de 200 ciudades y 315 funciones en un mes, con prestigiosos elencos internacionales integrando la grilla y más de cuarenta compañías nacionales.
- 20) Comenzaron a edificarse las Casas de la Cultura y el Bicentenario, donde el INT hizo un valioso apoyo logístico y técnico, facilitando así la llegada del hecho teatral a muchas nuevas poblaciones.

Y lo que es muy importante, en ningún momento el INT dejó de gestionar, subsidiar, cumplir, en definitiva, con los nobles objetivos para los que fue creado.

Sirva la presente lista para una simple ayuda memoria que continuaré desarrollando en futuros editoriales, porque considero de suma importancia que no se pierda de vista el trabajo intenso que los sucesivos Consejos, los sucesivos Representantes Provinciales y la planta de trabajadores del INT han venido desarrollando con verdadero interés desde su creación.

RAÚL BRAMBILLA
DIRECTOR EJECUTIVO
INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

El cruce entre cultura e historia en las salas del Bicentenario



• Casa de la Historia y la Cultura de Milagro (La Rioja).

En una realización conjunta de la que participan el Ministerio de Trabajo, la Secretaría de Cultura, la Subsecretaría General de la Presidencia, el Instituto Nacional del Teatro (INT), el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y gobernaciones provinciales y municipios adheridos, están construyéndose, a lo largo y ancho del país, las doscientas Casas de la Historia y la Cultura. Un proyecto que puso en marcha el Estado nacional con el objetivo de conmemorar los doscientos años de la Revolución de Mayo.

MANUEL BARRIENTOS / desde CABA

Los vecinos colaboran, después de terminar su jornada laboral, con una cooperativa de trabajadores, porque quieren acelerar los tiempos de la apertura de una sala de teatro y cine, que su pueblo no tiene desde hace más de cuarenta años. Un centro cultural se transforma en un instrumento de construcción de ciudadanía para las mujeres privadas de su libertad en una unidad penitenciaria. Sobre la orilla del río, se levanta un edificio que aspira a convertirse en el primer museo del rock nacional. Un grupo de jóvenes da sus primeros pasos en el mundo del trabajo con la construcción de una casa dedicada a la cultura y la historia de su pueblo. Estos entrecruzamientos entre el rescate de las culturas locales, las oportunidades de empleo y la inclusión social se multiplican en cada una de las doscientas Casas de la Historia y la Cultura que puso en marcha el Estado nacional con el objetivo de conmemorar los doscientos años de la Revolución de Mayo.

Con una cobertura en todo el territorio argentino, las Casas del Bicentenario apuestan a convertirse en espacios destinados a promover la participación de la comunidad en distintas actividades culturales y educativas, y a fomentar la reflexión y el debate en torno a la historia, la actualidad y el futuro de la zona y del país. Se trata de un proyecto en el que participan el Ministerio de Trabajo, la Secretaría de Cultura, la Subsecretaría General de la Presidencia, el Instituto Nacional del Teatro (INT), el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y las gobernaciones provinciales y municipios adheridos.

“El programa tiene un carácter federal y, de hecho, ya se están construyendo Casas en cada una de las provincias del país”, sostiene Daniel Siciliano, jefe de asesores de la Subsecretaría General de la Presidencia. La propuesta es que en los grandes aglomerados las Casas se ubiquen en lugares más periféricos, donde habitualmente las necesidades de empleo suelen ser mayores y es



• Casa de la Historia y la Cultura de Bariloche (Río Negro).



• Casa de la Historia y la Cultura de Montecarlo (Misiones).

poca o nula la presencia de infraestructura cultural. Y en donde generar este tipo de espacios y fomentar el desarrollo de actividades vinculadas al arte, pueda abrir nuevas perspectivas a los distintos integrantes de esa comunidad.

Con características propias que respetan el tipo de materiales y estilo arquitectónico local, cada una de las Casas cuenta con una sala de teatro y cine, un espacio para la exposición de la historia local y un aula para talleres artísticos y culturales. Cada proyecto representa una inversión de alrededor de 500 mil pesos y en su construcción participan más de veinte trabajadores. El proyecto general de construcción de los doscientos espacios culturales implica una inversión de cien millones de pesos en todo el país. Se estima que la primera etapa del programa, que incluía la realización de cien casas, finalizará durante este año. En marzo último se lanzó la segunda fase, que proyecta la construcción de otros cien espacios culturales.

El Instituto Nacional del Teatro dota a cada una de las Casas de equipos profesionales de iluminación y sonido para la actividad teatral. “El Instituto hace un aporte para cada municipio de cuarenta mil pesos para la compra de luces y sonido. Si esta cifra se multiplica por cien, que es la cantidad de casas que se están construyendo en esta primera etapa, representa una inversión de cuatro millones de pesos”, explica Maximiliano Altieri, que fue uno de los articuladores del programa desde el INT.

En la construcción de cada edificio, participan alrededor de 16 jóvenes trabajadores, a los que se suman una serie de tutores y un maestro mayor de obras. Desde el Ministerio de Trabajo, Gloria Morales indica que “el doble propósito es promover el acceso al empleo y a la formación laboral, fundamentalmente de jóvenes entre 18 y 24 años, tanto en conocimientos relativos a la industria de la construcción como a los vincula-

dos a la gestión cultural y a la operación técnica de la Casa”. Se brinda formación a los trabajadores desocupados que intervienen en la ejecución de estas obras de construcción de infraestructura cultural comunitaria, posibilitando el acceso a la certificación de conocimientos adquiridos y a la tarjeta de cese laboral. También impulsa la generación de procesos de calificación profesional y posibilidades de empleo en las diversas áreas de la gestión cultural para quienes trabajen en las Casas de la Historia y la Cultura del Bicentenario una vez inauguradas.

El proyecto representa, además, una apuesta conceptual. “Desde el Gobierno nacional se quiso marcar una clara diferenciación entre las celebraciones del primer Centenario y los festejos del Bicentenario. En 1910, se dieron unos festejos de carácter elitista, centrados solo en la ciudad de Buenos Aires y con la mirada puesta en Europa. En 2010, en cambio, quisimos que las celebraciones fueran federales, participativas y con una fuerte impronta latinoamericana. Y este programa tiene esas características”, afirma Siciliano.

LAS PRIMERAS CASAS

El 1° de mayo de 2010 se puso en funcionamiento la primera Casa de la Historia y la Cultura del Bicentenario en la ciudad de Avellaneda. Está emplazada en el predio del ex Mercado del Abasto local, un histórico edificio construido en 1887. Allí funcionan los Institutos Municipales de Música, Fotografía y Danzas, y cuenta con espacios de exposiciones, una biblioteca, una sala de cine y teatro y una plaza seca de interacción, que lleva el nombre de Estela de Carlotto, en homenaje a la presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo.

El 23 de septiembre se inauguró la Casa de la Historia y la Cultura de Milagro, una localidad ubicada en los llanos riojanos, en el departamento de General Ocampo. Estuvieron presentes el ministro de Trabajo, Carlos Tomada; el secretario

de Cultura, Jorge Coscia; el gobernador provincial, Luis Beder Herrera; el director ejecutivo del INT, Raúl Brambilla; la directora del INCAA, Lilita Mazure; y el jefe comunal, Alejandro Quintiero. “Más que un milagro, este es el resultado de un esfuerzo consensuado entre los ministerios, los trabajadores, la provincia y la intendencia”, declaró Coscia en el acto. El programa de festejos incluyó la presentación de Suna Rocha, René Cárdenas, el Dúo Ahínco, Los Legales y Los Auténticos Príncipes.

La representante del INT en La Rioja, Ana Fuenzalida, explica que la casa se construyó en un predio de la estación del viejo ferrocarril General Belgrano. “Es un edificio de estilo inglés, único en la región. En la antigua estación hoy funciona la Municipalidad y ahora se recuperó este galpón que estaba muy abandonado. También se construyó una plaza seca, y así se generó un complejo integrado y muy interesante desde el punto de vista arquitectónico”, señala. El INT aportó 40 mil pesos en equipamiento de luz y sonido para la sala de teatro. En la Casa, ya se han presentado obras de teatro de las giras provinciales y se ha realizado una extensión de la Fiesta Provincial.

Daniel Siciliano recuerda una anécdota que revela la expectativa que había generado la construcción de la Casa en la localidad y explica por qué ese fue el primer edificio que se inauguró fuera del ámbito metropolitano. “Un día me llamó el intendente para contarme que había cincuenta personas trabajando en el edificio. Yo le volví a preguntar cuánta gente me dijo que estaba trabajando. Cincuenta, me ratificó. Le pregunté cómo podía ser posible, si la cooperativa que se había formado para la obra estaba integrada por solo veinte personas. Entonces me contó que todas las tardes, treinta personas, cuando terminaban sus respectivos trabajos, se iban para la Casa a colaborar en su construcción. Trabaja-

ban sin cobrar”, relata el funcionario nacional. En 1965 se había cerrado la última sala de cine y teatro que había funcionado en Milagro. “Todos querían que la Casa se pusiera rápidamente en funcionamiento”, dice Sciliano.

También se preinauguró la Casa ubicada en la Unidad Penitenciaria de Mujeres de Ezeiza (*ver recuadro*). En el resto del país, ya están en funcionamiento las Casas de Merlo (San Luis), Carcarañá (Santa Fe), Puerto General San Martín (Santa Fe), Posadas (Misiones), Montecarlo (Misiones), Curuzú Cuatiá (Corrientes) y Corzuela (Chaco).

Morales destaca que el proyecto de Montecarlo fue realizado por trabajadores del Programa Jóvenes, quienes a las pocas semanas de finalizar la obra y de obtener la tarjeta de fondo de desempleo y la respectiva certificación de conocimientos, fueron contratados por una empresa constructora de la provincia para un programa de viviendas. En Curuzú Cuatiá, la Casa se construyó en un terreno que pertenecía a Antonio Tarragó Ros. El edificio se está levantando cerca del museo que recrea la historia de esa familia de músicos.

Las próximas a inaugurarse están ubicadas en Villa Ángela (Chaco), Santo Tomé (Santa Fe), Miramar (Buenos Aires), San Pedro (Jujuy), Pinto (Santiago del Estero) y Yerba Buena (Tucumán), entre otras. También se erigirá una Casa en Lamarque, una pequeña ciudad de la provincia de Río Negro, donde nació el escritor y periodista Rodolfo Walsh. En ese caso, el espacio cultural también rescatará la historia del autor de **Operación Masacre** y **¿Quién mató a Rosendo?**, desaparecido durante la última dictadura militar. Y la Casa de Quilmes, provincia de Buenos Aires, estará emplazada en el viejo muelle de pescadores, sobre el Río de la Plata, y se propone constituirse en el Primer Museo del Rock Nacional. Además, está previsto que se ponga en funcionamiento un centro cultural en la Villa 21/24 de Barracas, que estará ubicado en un viejo galpón de la Dirección General Impositiva (DGI). El listado completo de los proyectos se puede consultar en <http://casahistoriacultura.trabajo.gob.ar>

Gloria Morales destaca que el INT “ha participado activamente desde la gestación de este programa a mediados de 2009”. El entonces Secretario General del Instituto, José Kairuz, y el representante de Santa Fe, Carlos Abdo, fueron unos de los “socios fundadores” de la propuesta. Posteriormente, el representante de la Patagonia, Maximiliano Altieri, también colaboró de forma enérgica en el proyecto. Desde el Ministerio de Trabajo, remarcan que uno de los autores del diseño del programa fue el arquitecto Ignacio González, quien supervisa para el INT todas las salas de teatro independiente del país.



• Interior de Casa de la Historia y la Cultura de Montecarlo (Misiones).

Las salas financiadas por el INT

Con todo, las salas teatrales puestas en marcha a través del programa de Casas del Bicentenario no son las únicas que se realizan con aportes del Estado nacional. Desde el Norte al Sur del país, el INT además implementa un sistema propio de subsidios para remodelación, asistencia técnica, equipamiento y/o mantenimiento de salas teatrales. A partir de 2007, también se agregó una línea para la construcción o compra de sala. Los subsidios son para salas independientes o estatales que cuenten con menos de trescientas butacas. “El objetivo de estas líneas es atender a las necesidades de infraestructura que tienen todos los teatreros del país”, explica Maximiliano Altieri, representante para la Patagonia del INT hasta febrero de este año.

Las líneas de subsidios de equipamiento e infraestructura (ampliación y/o construcción de nuevas salas) estarán cerradas durante 2011. “Hemos invertido muchísimo en los dos últimos años, y queremos evaluar cómo avanzan las salas subsidiadas antes de volver a abrir nuevamente las convocatorias”, señala Altieri.

La Asociación de Actividades Teatrales Independientes de Santiago del Estero (ADATISE), por ejemplo, recibió un subsidio de 255 mil pesos por parte del INT, para construir una sala en el patio de una casona histórica que pertenecía a los Argañaraz Alcorta, una de las familias más tradicionales de la provincia. El edificio había sido adquirido por la Municipalidad de Santiago del Estero y tiene una superficie de 700 metros cuadrados. En la actualidad, ADATISE cuenta con un subsidio de mantenimiento de sala. “Desde su inauguración el 22 de noviembre del 2009, su actividad ha sido constante”, cuenta José Kairuz, ex representante provincial del INT.

La sala del Atelier Cultural de la ciudad de La Banda recibió un subsidio de ampliación y refacción, que permitió la construcción de nuevos baños y la remodelación del salón de ingreso. También se entregaron subsidios de equipamiento para el Cine Teatro de Termas de Río Hondo, el Teatro del Pueblo de la Municipalidad de Santiago del Estero y el Teatro 25 de Mayo de la Secretaría de Cultura provincial.

En el Sur del país, en los últimos años, se han construido las salas La Caja Mágica en Cipolletti (Río Negro), El Árbol en Trelew (Chubut) y Centro Teatro en Comodoro Rivadavia (Chubut). También se espera la pronta inauguración de la sala que fue financiada en la provincia de Tierra del Fuego.

La apertura más reciente fue la del Teatro El Brote, que se construyó en la ciudad de San Carlos de Bariloche a través de un subsidio de 300 mil pesos del Instituto Nacional del Teatro y de cien mil pesos en materiales de la Municipalidad local. La sala fue inaugurada el 14 de marzo de este año.

Ante la necesidad de tener un espacio para el teatro independiente en la región, la asociación civil El Brote comenzó las gestiones en 2004 y lograron que el Parque Nacional Nahuel Huapi les cediera un terreno en comodato, que está ubicado cerca del centro de la ciudad, pero que a la vez es accesible para los vecinos de las barriadas populares.

“Desde los años sesenta se hablaba de la necesidad de que Bariloche tuviera una sala de teatro independiente. Si bien es uno de los municipios más grandes



• Interior y pre-inauguración de Casa de la Historia y la Cultura de Bariloche (Río Negro).



• Interior y fachada lateral de Casa de la Historia y la Cultura de Milagro (La Rioja).

Cultura en las cárceles

El programa Casas del Bicentenario tiene como uno de sus objetivos centrales la inclusión social a través de la cultura. No es extraño, entonces, que uno de los primeros espacios culturales tenga como sede el Instituto Correccional de Mujeres N° 3 de Ezeiza. Se trata del primer centro cultural inaugurado en unidad penitenciaria en toda América Latina.

“La lógica de la propuesta es garantizar el derecho a las internas de tener acceso a la cultura. Se trata de que tengan acceso a disfrutar pero también a producir bienes simbólicos y concretos”, señala Diego Urribarri, coordinador de Políticas Culturales de la Dirección de Readaptación Social del Ministerio de Justicia de la Nación. En la actualidad, ya se están desarrollando talleres de danza, percusión y artes plásticas. También funciona un coro dentro de la unidad.

“Las chicas que están alojadas en el penal querían que la cultura las ayudara a pasar su tiempo de condena. Pero no tenían un espacio físico adecuado para desarrollar las actividades”, cuenta Daniel Siciliano, de la Subsecretaría General de la Presidencia. Hasta la construcción de la Casa, los talleres culturales debían realizarse en el patio de la unidad. Es decir, el mismo lugar que estaba destinado también a las prácticas deportivas y a la recepción de las visitas en los días domingos. “Ahora tienen un lugar en muy buenas condiciones para que puedan realizar sus talleres y puedan mostrar a todos sus espectáculos”, dice Siciliano.

Por su parte, Urribarri explica que “la recreación y el arte son un instrumento para construir otro modo de relacionarse entre las personas y generar una subjetividad vinculada al ejercicio de los derechos”. Y concluye: “el desarrollo de una política cultural dentro de las unidades penitenciarias apunta, en definitiva, a la construcción de ciudadanía”.

de la provincia y un destino para el destino internacional, no se suele jerarquizar la cultura local. Hubo muchos intentos previos, pero nunca terminaron de concretarse o no tuvieron sustentabilidad. Así que para nosotros es un orgullo haber podido levantar esta sala”, señala Gabriela Otero, fundadora y directora del grupo de teatro El Brote.

El proyecto de obra se realizó con el compromiso voluntario del arquitecto Iván Rivera Indarte. Ya se finalizó la primera etapa de la construcción, que cuenta con 158 metros cuadrados. En la planta baja, incluye un espacio de recepción con cocina y dos baños. En la parte superior, se luce la sala con piso flotante, habilitada para alrededor de sesenta butacas y adecuada para el desarrollo de talleres. Desde la asociación se están haciendo gestiones para conseguir los fondos que les permitan contar con gradas replegables y un ascensor. La segunda fase proyectada apuesta a construir 240 metros cuadrados de sala, para dar cabida a 200 espectadores.

A través de un convenio con la Universidad Nacional de Río Negro, en la nueva sala se dictarán las materias prácticas de la carrera de Arte Dramático. Además, el grupo está ensayando su nueva obra, **No está loco quien pelea**, que cuenta con dramaturgia de Humberto Martínez y espera estrenar en el transcurso de 2011.

“Los objetivos son promover la producción teatral de la región andina y transformarse en la primera sala con sentido social de la Patagonia”, indica Otero. Creada en 1997, la asociación civil “El Brote” trabaja con actores que son pacientes de salud mental. Su directora explica que no hacen “arte-terapia”, sino arte, a secas: “Buscamos hacer del síntoma un acto creativo. Queremos crear una estética propia, que conjugue el arte con la épica y la militancia; recuperar al teatro como un instrumento para la reflexión social y personal”. Por sus trabajos, han sido reconocidos a nivel internacional y en 2007 fueron invitados a exponer en el Congreso Internacional de Desarrollo Cultural Comunitario en Granollers, Cataluña.

Las distintas maneras de escribir la historia



• Escenas de "Esa extraña forma de pasión".

"La relectura del pasado despeja verdades y contribuye a iluminar el presente. La historia no se repite, pero cualificados por coordenadas diferentes, algunos temas de ayer perduran como cuentas pendientes. Porque la historia no ha concluido".

Graziella Pogolotti

Adys González de la Rosa / desde CABA

Argentina es un país de gran intensidad política. A veces la sensación es que nunca para. Peleas sindicales, gremiales, partidarias, políticos que mutan, muertes, paros, piquetes, manifestaciones, consignas, etc., son los hechos que dominan e influyen en el panorama cotidiano de toda una nación. La temporada teatral 2010 muestra en su cartelera una destacada presencia de obras que indagan en la historia argentina. Varios directores que se presentan en salas tanto del teatro alternativo como oficial, interpretan los acontecimientos bajo puntos de vista y estéticas muy disímiles.

Los abordajes abarcan desde la previa de las guerras de independencia, como es el caso de Andrés Mangone en **La plebe**; hasta los movimientos políticos de los setenta revisados, entre otros, por Susana Torres Molina en **Esa extraña forma de pasión**. Se advierte, además, un interés especial en aspectos concernientes a la Revolución de Mayo.

En este caso, la celebración del Bicentenario ha servido como un factor convocante para revisar desde el teatro sucesos que abren resonancias y cuestionamientos al presente. También ha funcionado como estímulo el patrocinio que han ofrecido instituciones como el Teatro Nacional Cervantes y el Instituto Nacional del Teatro. "Hoy los refutadores de leyendas desvalorizan la Revolución, compiten con los próceres, y dejan el sabor de que no vale la pena hacer

nada porque será desestimado en el futuro. Es difícil cambiar la realidad sin referentes del pasado", comenta Eva Halac.

La directora presentó en el Teatro de la Ribera **1810**, un texto en verso de Martín Coronado interpretado hace 100 años por la compañía Podestá-Vittone, quien lo estrenó el 18 de julio de 1910 en el teatro Apolo. Halac expone las consecuencias de las guerras de independencia desde el punto de vista de una familia española. Los ideales políticos de sus integrantes resultan antagónicos y esto provoca una división entre los que respaldan la corona española y los que apoyan a los nativos que luchan por su libertad. "Elegí **1810** porque es la obra de un dramaturgo, de un poeta. En su texto hay una gran belleza, hay literatura. Los argumentos son sólidos, no existen buenos y malos. Habla de la patria como una emoción universal, loca y muy humana. Pienso que la patria es una imagen cargada de teatralidad y también es una construcción poética alrededor de nuestras contradicciones –continúa la directora. Por otro lado, la Revolución de Mayo es un tema que trabajo desde hace muchos años a través de la experimentación teatral con mi compañía de títeres".

A comienzos de año Halac presentó en la Manzana de las Luces **1810. Romance para títeres de los días de Mayo**. Como su nombre lo indica, la puesta en escena está diseñada para marionetas que fueron concebidas especialmente

con las técnicas del muñeco antiguo, a lo que se sumó una escenografía que reprodujo pinturas del Buenos Aires de la época, efectos especiales y música folclórica argentina. La obra –destinada tanto al público infantil como adulto–, se inspira en los retablos populares y narra con frescura y gracia los acontecimientos históricos. La acción tiene lugar en el puerto de Buenos Aires entre 1806 y 1810.

Otro de los estrenos de la temporada fue **La plebe**, de Andrés Mangone, un espectáculo de creación colectiva que se gestó a partir de procesos de improvisación. La idea de concretar esta obra fue de Julián Krakov, quien convocó hace tres años a Mangone para que dirija junto a otros quince actores. Partieron de la oportunidad que significaría la conmemoración histórica para intervenir desde el teatro un tema que estaría en el centro de interés. "Considero el arte en general un espacio de asociaciones libres, las cuales son generadas y recapturadas por mecanismos formales de tratamiento, un corrimiento a otras fuentes expresivas donde surgen despedazados nuestros dramas más profundos, disfrazados con máscaras de temáticas habituales. El teatro se cruza entonces con la historia, con la política, el amor, o lo que sea. Son temas, son máscaras que le permiten a lo más esencial dar un paseo a la vista de todos", precisa el director.

Los sucesos de **La plebe** transcurren en la previa a la Revolución de Mayo, en una pequeña



• Escenas de "1810. Romance para títeres de los días de Mayo".



• Escenas de "Ala de criados".



aldea. La dramaturgia centra el interés en el rol que desempeñan los pueblos en la gestación de procesos históricos. "Para armar nuestro concepto, nos nutrimos con algunas charlas del historiador Gabriel Di Meglio, quien además nos organizó una serie de lecturas —cuenta Mangone, discípulo de Pompeyo Audivert—. Luego de ese fogoneo nos largamos a un período de improvisaciones, las cuales fueron filmadas y desgrabadas. Con las imágenes que surgieron, más la enorme cantidad de textos generados, se armó un miniequipo de dramaturgia que también puso su propio imaginario a la hora de crear escenas concretas. Una vez que tuvimos una primera versión de la obra escrita, pudimos ensayar de una forma más tradicional".

Este año con la celebración del Bicentenario se manifestó un énfasis de los autores sobre la temática que se resignifica en cada propuesta. La coyuntura ha favorecido, además, la creación de premios y el apoyo subsidiado de las institucio-

nes. El Concurso Nacional de Obras de Teatro por el Bicentenario publicó a sus ganadores en un libro de la editorial Inteatro. El primer premio fue otorgado a **El panteón de la patria**, de Jorge Huertas que se estrenó en septiembre, con dirección de Guillermo Cacace, en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín. El texto propone un diálogo ficcional entre Sarmiento, el General José María Paz y Manuel Belgrano. Estos personajes discurren sobre varios temas: amor, mujeres, moral, política y religión a través de un material que incorpora fragmentos de cartas y documentos originales.

En el mismo certamen de textos dramáticos, el segundo premio fue para **El ahorcado, historia de una pasión**, de Stella Camilletti, cuya puesta a cargo de Andrés Bazzalo, fue acogida desde septiembre por el Teatro Nacional Cervantes. La acción tiene lugar en diciembre de 1853, en la celda donde yace sus últimos días Leandro Antonio Alén quien espera la sentencia por ha-

ber participado de la Mazorca. Después de la caída de Rosas, formó parte de las fuerzas que sitiaron Buenos Aires en 1852, bajo el mando del coronel Hilario Lagos. Finalmente fue sentenciado por los crímenes que cometió cuando perteneció a la Mazorca. El día de su ejecución, entre la muchedumbre que se congregó estaba su hijo Leandro N. Alén (después Alem para limpiar el apellido) y su hija Marcelina, ya madre de Hipólito Yrigoyen. La reflexión del personaje y el diálogo con sus fantasmas y su hija, muestran los pactos, lealtades, traiciones y oportunismos que conforman la compleja trama nacional.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA

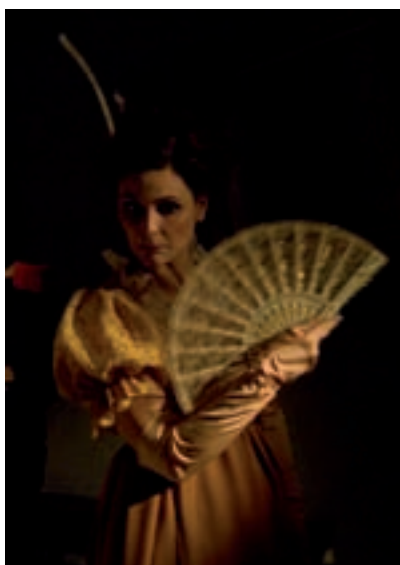
"La historia es una extraordinaria cantera de imágenes y metáforas. Y de eso se hace el teatro. Lo ha hecho siempre: desde los griegos a Miller pasando por Shakespeare. Toda metáfora es un mito en miniatura: dale de comer lo adecuado y crece a la estatura necesaria. Los dramaturgos

somos criadores de mitos: buscamos ese germen en el pasado social, lo engordamos para la faena, lo preparamos y lo servimos”, reflexiona el dramaturgo y director Mauricio Kartún. Sin embargo, indagar en la historia reciente resulta, para muchos, polémico. Porque ya no se trata de lo ocurrido hace dos siglos sino de eventos que aún resuenan en los testimonios de personas que los protagonizaron o que incluso conforman una vivencia personal. “No existe aquello que uno llamaría objetivamente historia. Existe la que nos contamos. Siempre el discurso de una pieza será resultado de una serie de elecciones y de elusiones –continúa Kartún–. Toda toma de posición sobre la historia es un recorte, una simplificación. Y eso no le quita valor, por el contrario: permite condensarla en fuerzas significantes de acuerdo al pensamiento de cada sector social o de cada individuo”.

En 2009, Mauricio Kartún –premio Ace de Oro 2010– estrenó ***Ala de criados***, una de las obras más premiadas en la última temporada. Sucede en enero de 1919, mientras en Buenos Aires se organiza una huelga obrera que culmina en la Semana Trágica, la aristocracia porteña se refugia en Mar del Plata. Allí se desencadena un conflicto de clases atravesado por el sexo y la venganza. Sobre las resonancias de estos tópicos en la actualidad explica el director: “Que el tema aparezca ahora me permite reflexionar a través suyo sobre algunos acontecimientos del presente: cierta patética defección, por ejemplo, de algunos sectores medios frente a los reclamos sociales. O cierta eterna fascinación por los proyectos políticos de esos sectores del poder que han terminado históricamente por ser su ruina”.

La última dictadura militar ha sido una de las temáticas históricas más frecuentadas por el teatro en el último lustro. Susana Torres Molina –una de las dramaturgas nacionales más reconocidas y publicadas– sintió la necesidad de afrontar la temática en ***Esa extraña forma de pasión***. “No puedo hablar más que de mi interés personal en referencia con esta obra. Mi generación fue marcada por la represión y los golpes de estado y en un momento dado sentí claramente que quería investigar sobre ese tremendo pasado/presente que me afecta profundamente. El teatro, para mí, es un espacio privilegiado, de mucha libertad, y que por eso mismo permite abrir interrogantes, revelar aspectos poco frecuentados, inaugurar preguntas, trabajar sobre la ambigüedad, desacomodar certezas, reírse de las ilusorias verdades universales”.

El proceso de escritura estuvo precedido por un largo período de investigación. Lecturas y encuentros con militantes y ex militantes, fueron las principales fuentes. Todos ellos daban cuenta de la complejidad y diversidad de puntos de vista relacionados con los setenta. “Ya habían



• Escenas de “La plebe”.



pasado una considerable cantidad de años que permitían cuestionamientos y planteos más críticos de esa época. Muchos de los protagonistas de ese momento se animaban a dar sus testimonios. Supervivientes de centros clandestinos, exiliados, intelectuales que habían militado, etc. Sumémosle como dato la política de derechos humanos, relacionada a la represión y terrorismo de estado, de estos últimos años, que permitieron que temas vinculados a la memoria, verdad y justicia, estuvieran en primera plana. Cuando me di cuenta, ya tenía muchas anotaciones hechas de situaciones que, a mi parecer, contaban con un interesante potencial dramático”, declara la dramaturga.

En ***Esa extraña forma de pasión***, Torres Molina –que ha dirigido todos sus textos– expone tres fragmentos de los setenta que indagan en el período. “Sunset”, “Los Tilos” y “Loyola” son las situaciones que transcurren sin conexión entre ellas, en una puesta en escena cercana al audiovisual. Asimismo señala que su posición como autora “sobre un tema tan delicado tuvo que ver con que no quería caer en la apología ni en la demonización. Para eso tenía que bucear en los intersticios de las zonas grises. Intentar escaparle a lo trillado. Un reto que me planteó la obra fue tratar de conectarme con la memoria, no como registro de lo pasado, de lo estático, sino como conciencia activa. En permanente producción de sí misma, en el presente”.

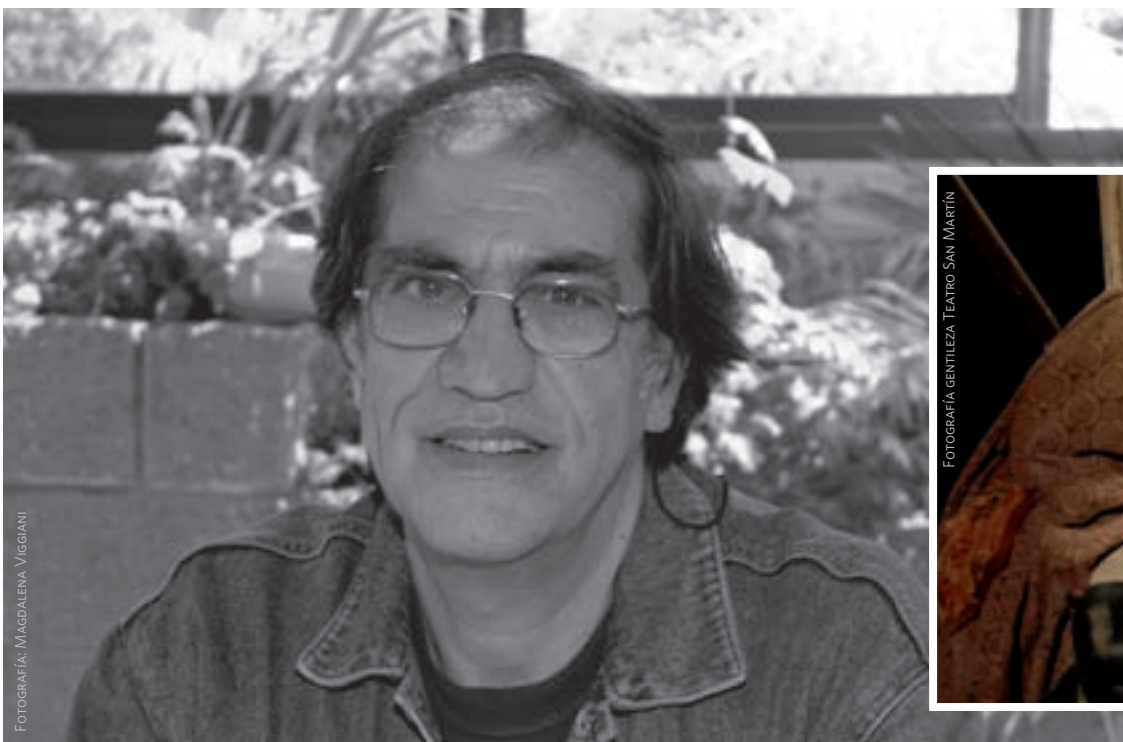
Una interpretación desprejuiciada sobre el peronismo y las guerrillas urbanas en la década del setenta formula Daniel Dalmaroni en ***El secuestro de Isabelita***. Analiza con humor los errores, ingenuidades y autoritarismos de la juventud militarizada, y el precio trágico que pagaron por ello. “La obra aborda el tema desde una visión



• Escena de “El ahorcado, historia de una pasión”.

progresista, pero a la vez nada complaciente con el accionar de algunas organizaciones y sobre todo con sus dirigentes. Como también lo hace desde el humor, es una obra políticamente incorrecta. Pero lejos está de justificar el más mínimo accionar de las organizaciones peronistas de derecha como la Triple A o mucho menos el de la dictadura militar. Se cuestiona el accionar de algunas organizaciones armadas de nuestro país, sin embargo está en las antípodas de visiones de la derecha del peronismo”, aclara el director.

Aquí también el concepto de “verdad histórica” se distorsiona y el autor prefiere trabajar sobre la idea de la creencia. “El gran desafío era tratar estos temas con humor negro. Hay antecedentes en el cine y la televisión, incluso, pero no lo había en el teatro. Fue una forma de quitarle solemnidad, aunque en absoluto, la obra evita la tragedia que fueron esos años. El final da cuenta de esa tragedia que aún hoy nos acompaña y duele”, concluye Dalmaroni.



• Escena de "El panteón de la Patria".

CHARLA CON EL DRAMATURGO JORGE HUERTAS

"Mi acercamiento a la historia es más a través de la ciencia ficción que de los documentos"

Juan José Santillán / desde CABA

Jorge Huertas es el autor de **El panteón de la patria**, texto ganador del Concurso Nacional del Bicentenario, otorgado por el INT, que tuvo como jurados a Mauricio Kartún, Griselda Gambaro y Ricardo Monti. La obra hilvana en un plano onírico y demencial el encuentro de Sarmiento, José María Paz y Manuel Belgrano. Un cruce póstumo que acontece, en la puesta dirigida por Guillermo Cacace, entre andamios de un territorio en construcción. Allí los "próceres" se evocan para conformar una condensación poética que moldea un destacado lenguaje escénico.

—¿Qué puente establece tu escritura dramática con la historia argentina?

—Tendría que decir antes qué puentes no establece. Por ejemplo el de la ilustración, el de la reconstrucción de algo que sucedió en el pasado. El pasado como recorrido de museo no reviste ningún interés para mí. La anécdota de **El panteón...** no ocurrió realmente aunque sus personajes son históricos y estuvieron en relación. Pero no en la relación ficcional que allí se desarrolla. Mi obra plantea paradójicamente lo que no sucedió para

contar lo que sí sucedió en el gran proceso histórico y cultural de la Argentina. Es más una obra sobre la cultura argentina que una obra histórica. Es el intento de horadar en los personajes y polémicas históricas el desarrollo de un dilema que atravesó y atraviesa la Argentina desde hace más de un siglo y medio: civilización o barbarie.

El encuentro entre Paz y Sarmiento en esas circunstancias nunca ocurrió, nunca pudo haberse dado así pero sin embargo, a mi modesto entender, esta mentira teatral expresa una gran verdad cultural e histórica. Y yo pretendo decir también en esa obra que el dilema "civilización o barbarie" además de anacrónico es mentiroso. Entiendo la cultura, según la metáfora que expresa Philip Dick en *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*, como una gran Mente en la que todos existimos. Dick cuenta una historia de ciencia ficción, en donde los protagonistas creen que viven y hacen, para finalmente darse horrorosamente cuenta de que ellos viven dentro de una mente superior que los contiene y que la sensación de libertad e individualidad es solo un sueño. No podemos salir de la gran Mente de la cultura,

solo tenemos alternativas de elección dentro de ella. En esa Mente los artistas y los intelectuales hablamos unos con otros, unos contra otros. Entonces, si como se dice, Facundo es el nacimiento de la novela argentina podemos concluir que el dilema “civilización o barbarie” no es más que eso. Ficción, sueño, literatura. Después vendrá la práctica política que transformará el sueño en una pesadilla. Mi intención ha sido tratar de disolver este dilema que a lo largo de siglo y medio ha sido el filtro a través del cual se han juzgado vidas humanas, trayectorias políticas y producciones estéticas. Mi relación con la historia no es la de los hechos precisos que la fueron construyendo sino con los grandes movimientos del proceso histórico. Hubo un gran escritor de ciencia ficción, cuyo seudónimo era Cordwainer Smith, que creo que ha tenido influencia en mí acerca de escribir sobre la historia. Era un coronel norteamericano especialista en guerra psicológica, cuyo nombre verdadero era Paul Linebarger, y que escribió una historia de la humanidad de 13.000 años, a través de cuentos que no tienen una secuencia cronológica pero que van armando, casi arqueológicamente, la historia humana. O sea, la historia atravesada por la ficción, por la imaginación hasta desbordante. Las dos ideas antitéticas de historia como hecho real y como imaginación, como hecho irreal, fantástico, generan la tensión desde donde **El panteón de la patria** extiende algún puente sobre la historia.

—¿Por qué el teatro, desde sus procedimientos de representación, es un soporte para la recreación de figuras o acontecimientos históricos?

—La Historia es ante todo un relato. Los relatos pueden construir y soportar historias, tanto personales como colectivas. A ello en parte llamaba De Gaulle “gobernar por los sueños”. La narrativa ha puesto la mirada sobre la vital importancia del relato, sobre la construcción de sentido ficcional que sostiene, comprende y opera sobre aquello que llamamos mundo real.

Las tragedias griegas, producción fundante de la dramaturgia de Occidente, pueden ser vistas como obras históricas. Las tragedias muestran la historia, apogeo y decadencia, de las casas reales. Los mitemas griegos recorren y nutren las zagas de Homero, Esquilo, Sófocles y Eurípides. No cabe duda de que cada autor ha recreado, alterado, exaltado u ocultado hechos históricos. Pero también han dejado muy clara la relación entre historia y teatro. Y esto para hablar solamente de los griegos. De allí para adelante esta conexión se confirma y fortalece a través de los siglos.

Por otra parte los nuevos desarrollos didácticos muestran que la conexión entre cine o teatro e historia deben ser vistas desde la importancia que para el presente tienen esos hechos históricos representados. La pregunta central es: ¿qué



• Escena de “El panteón de la Patria”.

del presente hace necesaria esta representación? Así pasado, relato, ficción y presente se abren en un nuevo sentido, que ya no es la mera ilustración de lo ocurrido.

—¿A partir de qué elementos se concretó la escritura de *El panteón de la patria*?

—Para mí los elementos básicos siempre son las imágenes. Pero en este caso potenciadas por la particularidad de la investigación y de las fuentes históricas. Ellas me llevaron a nuevas imágenes que no estaban en el centro de la investigación. Llegó a mí el relato del apresamiento de Paz y desde allí, a través de distintas y muy dispares versiones (algunas de las cuales incluían videos) todo se fue precipitando por asociación, por recorridos imaginarios. Muchos fueron dejados de lado y algunos finalmente configuraron la versión final de **El panteón de la patria**.

Primero fue solo Paz, luego Belgrano y más tarde Sarmiento (desde hacía tiempo venía queriendo escribir una obra sobre Sarmiento). A poco de aparecer Sarmiento, cayeron/vinieron/aparecieron (¿cómo se dice?) sus mujeres. Eso hizo que desechara varias, diría muchas escenas históricas y presentes; además de recursos tecnológicos, para concentrarme en la dramática de esos personajes y la relación entre ellos.

—Tanto Sarmiento como Paz y Belgrano son figuras que surgen como referentes ineludibles pero en la obra se despliegan como zonas de condensación poética. Si es así, ¿puede explicarme ese procedimiento de escritura sobre los personajes?

—Es un procedimiento simple. Lo único que se necesita, y permítaseme la metáfora, es una cerradura. Y la cerradura es la que comenté cuando

hablaba de que mi acercamiento a la historia es más a través de la ciencia ficción que de los documentos. Yo escribí una ficción, una imaginación, una alucinación, un delirio. No dichos en su expresión patológica sino como gramática natural de la creatividad.

Parece mentira pero a partir, vuelvo a la metáfora, de que se encuentra la clave en la que se construirá la melodía, todo se organiza a su alrededor. Surgen las asociaciones que la naturaleza del material va aportando con una enorme fluidez. Aquí y allá, como si bailaran, se expande la red imaginaria y conceptual. Los procedimientos estudiados por Freud para explicar los sueños son una excelente hoja de ruta para comprender este proceso. Y la condensación ocupa un lugar fundamental. ¿Y qué es una obra teatral si no un sueño con diferentes grados y formas de organización? **El panteón de la patria** funciona así. El proceso de la escritura es veloz, por momentos instantáneo.

Uno escribe, pero si se lo observa bien, pueden descubrirse distintas operaciones cognitivas e imaginarias que se producen al mismo tiempo. Las imágenes, los diálogos, la información se asocian a través de una lógica, una congruencia, un encastre, yo utilizo esta metáfora en los talleres de dramaturgia, se parece al estallido de una granada en el sentido inverso. Al inicio aparecen los fragmentos que poco a poco se van acercando hasta finalmente ensamblarse en la unidad final, que en este caso es la obra. Es raro, y Jung lo llama “sincronía”, pero hay informaciones y situaciones o materiales que aparecen extrañamente relacionados con lo que uno está escribiendo. En **El panteón de la patria** esa asociación apareció, como dicen los chicos, a mil. Cuando uno está bien artísticamente juega como un niño y toma todo con una simplicidad y liviandad sorprendente.

—¿Cuáles fueron las fuentes, cartas, diarios u otros documentos, que fueron sustento de *El panteón de la patria*?

—En el nivel de los contenidos, **Facundo**, las Memorias de Paz, cartas de Sarmiento, el libro de Anderson Imbert **Una aventura amorosa de Sarmiento**, libros de historia sobre la época y los personajes, la obra teatral de Luis Ambrosio Morante **Defensa y triunfo del Tucumán por el general Belgrano**, de 1821. Algunos de ellos fueron leídos hace años, otros recientemente. Pero hay otros más que son el sustento digamos arqueológico. Y allí, sin lugar a dudas, está la poesía. Con su magia de respiración, con la textura de sus palabras, con el ritmo de su musicalidad, con la extraordinaria e incomprensible fricción que liberan las palabras cuando se acercan, se rozan o chocan unas contra otras.

—¿Cómo se incorporaron estos materiales al tejido de la obra? ¿A partir de qué recursos?

—Podría dar muchísimos ejemplos de estas operaciones (algunas francamente inconscientes) pero solo voy a hablar de dos: las **Catilinarias** de Cicerón y el epitafio que Sarmiento dice haber escrito para Facundo Quiroga. Por las Memorias de Paz yo me enteré de que él leía las **Catilinarias** de Cicerón en latín, en la celda. Texto que yo mismo había traducido cuando era adolescente. Las **Catilinarias** es un texto canónico de la elocuencia y de la oratoria. Imagino que Paz las lee en latín y al mismo tiempo Sarmiento las dice en castellano. Pero asocio: ¿y si en vez de Catilina el nombrado fuera Rosas? Y así lo hago. Dejo frases de la **Catilinaria** original y les agrego textos de aquel presente de gauchos, de mazorca y degüello. Ese cruzamiento, ese híbrido multiplica la potencia de ambos textos y sacude resonancias de antigüedad romana, también del siglo xix y de nuestra Argentina contemporánea.

El otro ejemplo es el epitafio de Sarmiento. Sarmiento en la obra está angustiado y vacío por la muerte de Facundo. Entonces, como obra de letras que es, le escribe un epitafio. Borges tiene una poesía a la muerte de Quiroga. Entonces yo tomo unos versos de esa poesía, los tuerzo, los violento y hago que Sarmiento se los lea a Paz como un texto suyo, el cual no le gusta al militar. Hay humor allí, broma. Paz, Borges y Sarmiento son excelentes escritores, saben distinguir la calidad de un texto. Ante el rechazo, Sarmiento entonces le replica “ya otro lo escribirá mejor”. Como todos sabemos, Sarmiento y Borges comparten un mismo espacio ideológico. Y, también aquí el humor, el puntano lega unos versos que luego, en esta historia imaginaria, recibirá Borges como inspiración. Estos, son dos ejemplos pero en la obra hay muchos más. De algún modo, este procedimiento de condensación poética es un paseo dramatúrgico por la cultura argentina.



• Escena de “El panteón de la Patria”.

—Usted comenta que fue una revelación haber asistido como espectador a *Marathon*. Luego Ricardo Monti fue uno de sus maestros. ¿Qué aportes fueron fundamentales de Monti para trabajar sus propios textos? ¿Se despertó allí algún vínculo entre su escritura y la historia como zona de búsqueda para la escritura teatral?

—Monti, aunque jamás me lo dijo, me enseñó a escribir con grandeza. No sé explicar muy bien lo que eso significa pero yo lo siento con mucha claridad. Espero haber sido merecedor de su enseñanza. De algún modo aquello que la frase de Wagner expresa muy bien (“El mundo me pertenece”), me llegó claramente por Monti. No puedo reconocer un aporte específico pero sí muy claramente esa impronta poético-filosófica. Y eso nunca en Monti fue una didáctica sino la trans-

ferencia de un olfato, de un acecho, como si él hubiera intentado enseñarme a ser un rastreador de las estrellas.

—¿Cuál fue el vínculo que estableció con Guillermo Cacace durante los ensayos de la obra? ¿Hubo cambios del texto durante la puesta en escena?

—Yo conocí a Cacace a través de su obra. Fui a ver **Sangra** varias veces y también **Stéfano**. Enseguida me di cuenta de que estaba frente a un artista en serio y no un simple administrador de escenas. Vi a un director honesto, original y capaz de correr riesgos. Ya Kive Staiff había elegido **El panteón de la patria** para hacer la temporada 2010, y entonces le propuse a Guillermo Cacace para dirigirla. Y Kive aceptó. Ahora estará contento, como yo, porque el trabajo de Guillermo es muy bueno. Supo leer el texto en sus rizomas (como él me dijo) y a partir de esa base crear su propio y personal mundo expresivo. En manos de Cacace mi texto se multiplica y se abre a zonas que yo mismo ignoraba. **El panteón de la patria** más Cacace: cartón lleno.

Hubo pequeños agregados al texto original que más bien son expansiones. El más acertado fue en una escena donde la acotación decía “hablan en inglés” y los actores desarrollaron una corta y desopilante conversación en donde Ida Wickerham le da clases de inglés a Sarmiento.

—¿Por qué la obra piensa estos personajes desde la muerte como territorio donde se establece un ajuste de cuentas con los anhelos/obsesiones de Paz, Belgrano y Sarmiento?

—Para que la vida sea más intensa y maravillosa hay que mirarla desde la muerte. De eso estoy convencido. Hay que mirarla desde el final de la historia individual que es la disolución, el polvo y finalmente el olvido. Claro que angustia mucho comprobar la fugacidad de nuestra existencia pero es la mejor forma, a mi modesto entender, para que se nos ilumine el presente. Porque la vida en su torrente es tan enérgica, tan arrolladora, y la mente humana tan elemental, que vivimos como si durmiéramos. Acorralados por pequeños problemas, sometidos a constantes murmullos de la mente por cosas minúsculas y tontas, o hipnotizados por discursos externos e interesados. Más vale despertarse de ese sueño. Y la noción de la muerte está allí para agujearnos y devolvernos a la intensidad del espectáculo del mundo. Es mejor entonces sacarle buen provecho a la vida antes que nos engulla el tiempo. Los héroes de **El panteón de la patria** miran su vida desde la muerte. “Tanta procura y ahora somos simulacros”, dice Belgrano. Vivimos nuestro tiempo personal y también nuestro tiempo histórico, y es deseable que lo vivamos con lucidez. Como personas y como nación.

Juana Azurduy

Una heroína que llega del pasado y conmueve en el presente



• Escenas de "Juana Azurduy, una revolución inconclusa".

En los años 60 y 70, la figura de Juana Azurduy de Padilla provocó al dramaturgo Andrés Lizarraga a crear dos textos teatrales en su homenaje: **Santa Juana de América** y **Proceso a Juana Azurduy**. Durante el año del Bicentenario, en varias ciudades del país, la historia de aquella mujer, como los textos de Lizarraga, fueron recuperados con la intención de reivindicar la ideología de quien fue nombrada, en 2009, generala.

ABEL PINO MORENO / desde CABA

Tres experiencias escénicas rescataron la figura de Juana Azurduy en Buenos Aires. Eso también sucedió en Mendoza, Córdoba, Salta y La Plata. La historia de esa mujer se ha colocado en el centro de la escena, con la intención de reconocer algunos aspectos de nuestra historia pasada. Los ideales de Juana, que hasta perdió a su familia luchando por la independencia de territorios dominados por los españoles, se reconocen hoy y se confrontan con este presente.

La obra que Andrés Lizarraga escribió en 1960, **Santa Juana de América**, es el punto de partida de varias de estas producciones. En otras, la biografía personal de Azurduy ha provocado unas dramaturgias que buscan homenajear su figura.

En Buenos Aires, **Santa Juana de América** en versión y dirección de Hugo Álvarez, se ofreció

en el teatro Regio, protagonizada por Alejandra Flechner, Juan Palomino y Raúl Rizzo, mientras que **Proceso a Juana Azurduy**, una versión para dos personajes que escribiera el mismo Lizarraga, en 1974, a partir de su pieza mayor, se presentó en la Casa del Bicentenario. Fueron sus protagonistas, Laura Bove y Fernando Sayago. La dirección fue responsabilidad de Néstor Romero, el mismo creador que en la década del 80 alcanzó un destacado éxito con la pieza, que entonces interpretaron Alba Castellanos y Daniel Miglioranza.

Juana Azurduy, dramaturgia de Marisé Monteiro y dirección de Manuel González Gil, se ofreció los fines de semana en diferentes Centros Culturales de la ciudad. Ana María Cores y Pepe Monje fueron sus protagonistas.



• Escenas de "Santa Juana de América" (Buenos Aires).



• Escenas de "Juana Azurduy".



Una propuesta para la calle es la que concibió la directora mendocina Pinty Saba para la Comedia Municipal de Mendoza. La puesta combinó distintos lenguajes (teatro, cine, narración, participación de vecinos) y su estreno se produjo en un ámbito histórico, el Paseo de la Alameda. Los protagonistas fueron María Godoy y David Maya.

En Córdoba, el director Luis Moya realizó una versión de la pieza de Lizarraga también para dos personajes —**Una mujer, una revolución. El olvido (Juana Azurduy)**— y la montó en un ámbito particular, el Archivo Provincial de la Memoria, con actores de la Comedia local: Clara Weller y Giovanni Quiroga.

En la ciudad de La Plata, desde el año pasado, se recrea a Juan Azurduy a través de una dramaturgia de Omar Musa que se denomina **Ensueños**. Con dirección de Nina Rapp e interpretación de Ana Haramboure y Carlos Aprea, el espectáculo muestra el último día en la vida de la heroína, el 25 de mayo de 1862. En un miserable cuarto de un barrio de Chuquisaca, Juana recibe a la muerte y se reencuentra con su pasado.

En el último abril, en Salta, se estrenó **Juana Azurduy (una revolución inconclusa)**. El texto pertenece a Violeta Herrero y la dirección fue responsabilidad de Mario Cura. Se trató de un unipersonal, interpretado por Marisa Ruiz, en el que el personaje ya mayor repasa aspectos de su vida y, fundamentalmente, la relación con su marido muerto.

DIMENSIONES DE UNA MUJER

Refiriéndose a **Santa Juana de América** el director Hugo Álvarez comentó en la revista

Teatro, del Complejo Teatral de Buenos Aires, en oportunidad de su estreno: "Cuando traje esta obra al San Martín, a todos les gustó. Después, al empezar a trabajar, algunos comentaban que era buena pero tal vez demasiado setentista ¿Qué tiene de malo ser setentista? En los años 70 se cometieron grandes errores que hoy debemos criticar, pero fue un período de mucha discusión política y de una gran preocupación por el sentido de la Historia y el modo en que esta opera sobre el presente. La discusión mejora la democracia y la memoria del pasado nos ayuda a saber quiénes somos. El mundo muestra una orientación errática y una tendencia a la autodestrucción que por momentos nos hace parecer a los pasajeros del Titanic ¿Qué vamos a hacer? ¡Hundirnos sin reaccionar! Estoy seguro de que hay botes para salir de esta situación. Creo que el teatro no cambia la realidad, pero puede contribuir a que se expongan los problemas y se incentive en el espectador la necesidad de reflexionar sobre lo que le pasa. En el caso de esta obra, me parece que abre una ventana al análisis de la historia argentina, la de hombres y mujeres que pelearon por un país digno y justo para todos".

En entrevista con *Picadero*, Laura Bove se mostró muy interesada con la posibilidad de recrear a Juan Azurduy. No conocía el texto de Lizarraga pero, muchas veces, le habían dicho que ese personaje era justo para ella. "Después de muchos años de carrera —explica la intérprete— puedo afirmar que varios personajes me han interesado. Pero, al final de la lectura de **Proceso a Juana Azurduy** no me puedo despegar de esta obra.

Creo que realmente me faltaba conocer a Juana. Un personaje impresionante que continuamente me asombra por su sabiduría. 'Si salvamos la tierra, salvamos un país entero', dice en un momento, y hasta hoy estamos en esa pelea. Construyó su vida desde la pasión y, verdaderamente, no podés construir a ese personaje si no ponés pasión".

La dupla Monteiro—González Gil estrenó **Juana Azurduy** en 1993 inaugurando la sala de la Biblioteca Nacional. Ana María Picchio y José Ángel Trelles fueron los primeros protagonistas del espectáculo. En 2008 el proyecto se recuperó para presentarlo en plazas de la ciudad y este año se retomó con funciones en diversos centros culturales.

"La idea fue hacer una versión nuestra y nueva sobre Juana Azurduy —comenta Marisé Monteiro—. Consultamos mucho material bibliográfico y, sobre todo, reparamos en una biografía de Joaquín Gautier, publicada por la Fundación Universitaria de La Paz, Bolivia. Elegimos a Juana porque es una gran heroína. El conflicto de su vida y hasta los acontecimientos que rodean su muerte merecen recuperarse, divulgarse. Estamos mostrando a un ser que fue capaz de sacrificarse en pos de nada. Murió en la miseria, un 25 de mayo, mientras la ciudad festejaba un nuevo aniversario de la independencia por la que ella había luchado. Su propia vida obliga a una reflexión profunda dentro de nuestra sociedad actual".

JUANA, EN ÁMBITOS NO CONVENCIONALES

Introducirse en el mundo de Juan Azurduy ha sido para el director cordobés Luis Moya (26

años) una experiencia más que enriquecedora. Explica que ha descubierto, revisando la historia, “que hay otras cosas para contar y eso no aparece en los manuales de la escuela. Allí los próceres y los ideales de país se ven de una manera muy chata. Investigando, descubrí que hay algunas verdades que se han ocultado”.

Por eso cuando decidió poner el espectáculo en un espacio no convencional optó por el Ex D2, un centro clandestino de detención en la última dictadura militar, hoy convertido en Archivo para la Memoria. “No conocía ese lugar, fui un día y hablé con los empleados y sentí que estaba bueno recuperar a Juana allí. Esa mujer que, en 1.800, había peleado por una Argentina libre aparece hoy en un espacio en el que estuvieron encerrados otros hombres y mujeres que lucharon por lo mismo, pero en la década de 1970”.

Otro ámbito no convencional, la calle, fue utilizado por la directora Pinty Saba en Mendoza. Actores y un grupo de extras que no son más que vecinos de la comunidad dispuestos a hacer teatro, reconstruyeron la historia de Juana Azurduy recreando el ámbito ideal con proyecciones que registran las escenas de interiores de la pieza de Lizarraga.

“Cuando terminé de montar el espectáculo me di cuenta que eso era lo que quería decir yo, en la calle. La calle es un lugar muy particular al que asisten espectadores que por ahí no están acostumbrados a ir a una sala. ‘Qué bueno, me dije, que en este momento particular del país pueda decirle esto a 500 espectadores por función, que escuchen en profundo silencio a Juana’”.

La experiencia, que, además, realizó funciones en distintas ciudades de la provincia de Buenos Aires (Lincoln, General Pintos y Los Toldos), hizo también mucho hincapié en valores como

los derechos de la gente, la relación con la tierra y buscó desentrañar cuestiones como el lugar en el que se ubican el poder y la justicia. “Juana sigue reclamando por cosas que, al cabo del tiempo, no hemos recuperado como país y nos pertenecen”, destaca Saba.

ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE

En Salta, en 2009, se realizaron en la Universidad unas jornadas destinadas a analizar la vida de mujeres que se habían destacado, a lo largo de la historia, por sus luchas. La poeta Violeta Herrera, también historiadora y conocedora de la vida de Juana Azurduy, concibió un texto **—Juana Azurduy, una revolución inconclusa—**, entre literario y dramático, en el que se veía a la protagonista, en los últimos días de su vida, dialogando con su esposo ya muerto, Manuel Asencio Padilla.

El material llegó a manos del director Mario Cura y lo que más le impactó fue que se trataba de una obra “intimista, poética, que no dejaba al margen la historia”. “Ese material —explica— no se relacionaba con un teatro político en el que se rescatan los discursos ideológicos, épicos; ni tampoco tenía cualidades de un nuevo teatro, vacío de contenido”.

La experiencia, que también se presentó en Buenos Aires (en el Centro Cultural de la Cooperación) al decir de Mario Cura: “rescata un tipo de amor que, por un lado está relacionado con el amor de pareja y, por otro, el amor a la patria. El espectáculo conjuga cuestiones personales con aquellas que se relacionan con la luchas por la independencia. No solo asoman temas que muestran aspectos de la pareja, sino que se habla de la muerte de los hijos y de esa soledad que Juana tiene que enfrentar durante su vejez”.



• Escenas de “Juana Azurduy” (Mendoza).



Una vida de lucha

Juana Azurduy de Padilla nació el 12 de julio de 1780 y falleció el 25 de mayo de 1862, en la pobreza y reclamando un subsidio del gobierno que le había sido quitado. Luchó por la independencia en tiempos del Virreinato del Río de la Plata. El general Martín de Güemes la designó teniente coronel y la autorizó a usar uniforme militar. A la muerte de su esposo, Manuel Padilla, quedó al frente de su ejército y ofreció tropas a las expediciones argentinas del Ejército del Norte. A mediados del año pasado el gobierno de Cristina Fernández le otorgó un ascenso de grado post mortem, nombrándola generala.

Las distintas versiones que la rescatan hoy en escena resaltan, sobre todo, la claridad de su pensamiento y el profundo valor con que se enfrentaba a quienes consideraba sus enemigos, fueran españoles o criollos.

APUNTES DE UNA MESA REDONDA DEL GETEA

Políticamente incorrectos y teatralmente irreverentes

en el modo de abordar la historia reciente



• Escena de "Mi vida después".

PATRICIA DEVESA / Desde Buenos Aires

Participamos de la Mesa redonda: "Memoria, política y teatro", en el marco del XIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino organizado por GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano), Ana Longoni, Lorena Verzero, María Eugenia Ursi, Mónica Berman y Patricia Devesa con una forma distinta de plantear el debate respecto de los temas que la convocan.

ACERCA DE LOS FORMAS DE ABORDAJE

Conformamos un grupo¹ de discusión e investigación desde hace un poco más de un año. Si bien transitamos el ámbito académico en forma particular, con este equipo nos mantenemos por fuera de las instituciones, por los márgenes de la academia y bajo una particularidad o "motor" que lo nutre: el deseo que excede las formas y los circuitos más habituales del mundo universitario y un interés común por el teatro reciente, de las últimas décadas, y la política. Luego se añadió otro vector: la memoria.

"Esas coincidencias, que habitualmente en términos académicos se termina traduciendo en competencia o disputas, nos sirven —enfatisa Longoni— para potenciar una iniciativa común, que básicamente tiene un espacio de debate, no de coincidencias, sino de fuertes disonancias y enfoques distintos al pensar la práctica teatral".

Una de las dinámicas del grupo es la discusión de las obras que están en cartel en Buenos Aires y que toman las experiencias de la militancia ar-

mada de los 70 y la represión de la última dictadura. Este conjunto de producciones que están emergiendo dan cuenta de esos acontecimientos de manera distinta y a destiempo respecto de otras prácticas artísticas. El cine, la fotografía y las artes plásticas vienen ocupándose del tema desde principios de siglo y ofreciendo una serie de producciones e investigaciones y ensayos, que si bien derivan del estudio de "casos", ya han avanzado en la configuración de un mapa y en la conceptualización de dichas prácticas, así como establecen continuidades y rupturas con las tradiciones, es decir abordan un estudio diacrónico. Estos estudios, desarrollados desde los propios hacedores como desde los investigadores, han permitido poner en debate, polemizar y producir intercambios, por lo que se hacen cada vez más interesantes y profundos sus análisis. Es más, muchos de estos estudios se vienen practicando desde colectivos de trabajo conjunto con un programa especial, modalidad necesaria para su tratamiento por su espesor y por su diversidad.

Quizás esta ausencia tanto del teatro ligado a dichos acontecimientos históricos como su abordaje, se deba, entre otros factores, a que los circuitos de legitimación de las obras negaron el contexto y afirmaron la historicidad. Las obras ligadas a las prácticas políticas pasaron a ser categorizadas como "piezas de museo", "caídas en desuso", "envejecidas", en paralelo a la caída de los grandes referentes de izquierda.



• Escenas de “El secuestro de Isabelita”.



DOS OBRAS: MÚLTIPLES LECTURAS

De ese conjunto de obras emergentes tomamos dos: **El secuestro de Isabelita** de Daniel Dalmaroni y **Mi vida después** de Lola Arias, para un ejercicio de discusión abierta en el marco del Congreso y no de ponencias cerradas alrededor de las mismas.

El secuestro de Isabelita dirección y dramaturgia de Daniel Dalmaroni se estrenó en abril de este año en el Teatro del Pueblo. La pieza deja ver el interior de una organización de militantes revolucionarios a comienzo del 76. En nombre de la patria socialista soñada por Evita y en contra del gobierno que está a favor de Imperialismo, de la represión, que no libera a los presos políticos y que tiene a López Rega en el gobierno, un grupo de jóvenes acaba de secuestrar a Isabel Perón en la Quinta de Olivos, para que a través de este “apriete” obligue al gobierno a cambiar su rumbo y evitar el Golpe. Pero el equívoco se devela a los pocos minutos de iniciada la pieza: han secuestrado a su empleada de maestranza, Isabel Pavón, que se viste con las ropas de la Presidenta en su ausencia. Ella confiesa: “Nadie lo sabe, salvo el jefe de maestranza. Él antes, se vestía como el General, pero desde que se nos fue y se llevaron toda la ropa... no quedó ni un mísero uniforme. Teníamos relaciones en el despacho del General. Él, vestido con la ropa del General y yo con los trajecitos de la señora. Siempre soñé ser como ella y ser amada por el General”. Van a plantear las formas y preguntas más disparatadas e ineficaces para comprobar si se trata o no de Isabel Perón, tales como: “¿Qué canciones cantó Pipo Pescador para el Día del Niño en la Quinta de Olivos?”.

Para ese entonces, ya se ha echado a correr el comunicado del secuestro a los medios y se lo han adjudicado a este grupo de guerrilla urbana, que se separa de Montoneros por falta de autocritica de esa organización –según los más disciplinados–, pero que de inmediato lo desmienten los propios compañeros: “No se fueron, los echaron por *fierreros*, por militaristas”.

En estado de asamblea en la que reconstruyen el operativo, qué hacer con la “compañera trabajadora secuestrada” (cambiarla por la otra, dejarla en algún lugar de la provincia, ejecutarla), entre otras cuestiones, se despliega el abanico del mundo de los militantes, lejos de lo que construye el imaginario colectivo. Ahí aparecen desde los más rígidos que piden la autocritica, el juicio revolucionario al compañero que fuma marihuana –“porque un revolucionario no puede evadirse de la realidad”–, la prohibición de formar parejas dentro de la “orga”; hasta los más pragmáticos que llaman a resolver la urgencia; pasando por el militante que es policía de la Federal y aquellos que rayan en la estupidez y se quedan en anécdotas banales en momentos cruciales.

La confusión, el malentendido, el ocultamiento, los secretos que se develan y la construcción de verdades en base a supuestos, marcan y estructuran la dinámica de la obra.

En esta confusión de identidades falsas se van confesando los alias que utilizaban en todas las organizaciones que formaron, pero, además, esta confusión de identidades personales, se desplaza a la identidad partidaria: trotskistas, guevaristas, peronismo de base, la FAR, la FAP, UES, Montoneros, Militaristas, entre otros.



• Escena de "Mi vida después".

Los supuestos se trasladan a las diversas lecturas que plantean sobre las consecuencias del secuestro: los Montoneros que interceptan el comunicado y se adjudican el secuestro o López Rega que aprovecha la situación y se deshace de la Presidenta.

El secreto que guarda uno de los militantes desde el inicio, que le había sido confesado por el jardinero de la Quinta de Olivos, mientras lo entretenía en el momento del secuestro se revela: el Operativo Holgado. López Rega escucha detrás de las cortinas que la JP le tiene preparado el regreso de Perón al país, pero sin él. Perón ya estaba un poco cansado de Lopecito y acepta. López Rega lo asesina y se arrepiente de inmediato. Recuerda a un tal Holgado que era muy parecido a él, que Perón lo había conocido en Paraguay y que había dejado embarazada a su mujer, quien lo confundió con su marido por su parecido. Le propone que se haga pasar por él. Entonces, la tercera presidencia no fue de Perón, sino de Holgado, de un paraguayo. Por lo que deducen que el que los echa de la Plaza no fue Perón: "Es que Perón nunca nos hubiera echado... Fue el gorila de Holgado... No solo cambia que Perón no nos echó, somos sus verdaderos herederos. Perón tiene un hijo... Los herederos somos nosotros, pero su representante es su hijo... hay que hacer las pruebas de paternidad. Pero no con el cuerpo que está acá... mirá si hacen desaparecer el cuerpo como con Evita... para eliminar las huellas dactilares con que corten las manos es suficiente... Hay que encontrar al hijo de Perón..."

Escena final. Irrumpen las fuerzas represivas en la sala oscura y entre gritos de "Hasta la victoria mi general" son asesinados por quienes de-

claman: "Entréguese zurditos de mierda... ¡Viva López Rega! ¡Viva Perón!". La *verdad* se vuelve a ocultar, se vuelve secreto. Se instala así la duda sobre la construcción de las *verdades históricas*.

Uno de los aspectos que resalta Berman es la disposición y los elementos escénicos: los espectadores rodean la puesta y los actores se desplazan hacia esos bordes, una bandera de Montoneros tachada sucesivamente al fondo de escena de un "aguantadero", repleto de cajas embaladas que paradójicamente indican que contienen armas.

Es la primera vez que en el teatro se aborda esta temática en clave de humor, aunque su final es trágico: los fusilan a todos. "Hay un quiebre —señala Verzero— que hemos discutido todas y, en especial, las diversas recepciones que puede generar".

Para Ursi, ciertas categorías estéticas se ponen en juego, que tienen en cuenta tanto lo representado como el modo de representación: parodia y la sátira, pero que se transforma en grotesco en la escena final: la caída de la máscara para los personajes y para el espectador.

Es **El secuestro de Isabelita**, para Berman, la obra ideal para realizar una lectura equivocada, en lo que sería el tono de la misma. Sostiene que no es una parodia —en términos de Genette—, en tanto no hay intertextualidad. "Aquí nos planteamos posturas diferentes, ya que para otros, incluido Roger Mirza que se encontraba entre los oyentes, ese hipotexto parodiado no necesariamente tiene que ser un texto, pueden ser relatos compartidos, relatos históricos, por ejemplo". Nuevamente se abren las aguas respecto del contrato de lectura, inexistente para Berman, pero sí presente para el resto de la mesa. Reconocemos un contrato de lectura posible en 2010, que no



• Escena de "Mi vida después".

hubiese existido inmediatamente después de los estallidos de 2001, ni cercanos a la masacre del Puente Pueyrredón de 2002. Este contrato de lectura también se extiende a la obra de Arias.

La otra obra, **Mi vida después** dirección y dramaturgia de Arias, se estrena el año pasado en el Teatro Sarmiento de la Ciudad de Buenos Aires, en principio iba a formar parte del ciclo Biodrama, aunque luego no sucedió. Sí mantuvo su consigna: trabajar a partir de la vida de una o más personas argentinas vivas, la reflexión entre lo real y lo escénico, así como los límites de la representación.

A partir de una estructura fragmentada, sin linealidad, ni narrativa, se construye la historia de vida de los seis actores nacidos entre los '70 y principios de los '80. Son seis hijos, cuyos padres provienen de historias muy diversas: un militante del ERP, muerto en Monte Chingolo; un desaparecido militante del PJ y dueño de un taller mecánico; un empleado de un banco que fue intervenido por los militares; un policía apropiador; Nicolás Casullo, intelectual exiliado y un ex seminarista.

Una obra en primera persona desde el yo de los actores, testimonial y documental. A propósito de ello trabaja con cintas de audio, proyecciones, fotos, documentos, expedientes judiciales, objetos que pertenecían a sus padres, entre otros. Estos objetos son el motor de la construcción de escenas que sus progenitores pudieron haber protagonizado con los mismos, atravesadas por la lectura y el análisis de los actores. En realidad, Arias no se refiere a ellos como actores, sino como performer. Verzero plantea y abre el juego a dos posibles lecturas: lo íntimo y lo colectivo y lo real y la ficción. Se construye lo privado y por metonimia, por asociación lo social, a partir de lo expuesto. Estas versiones de la vida íntima constituyen, en consecuencia, una versión de la vida social y de la historia social.

El pasado se edifica para la construcción de la propia identidad presente de los actores, que se desenvuelve en el plano de la actuación. Por otro lado, se desarrollan las acciones en las que devienen en performer (Liza Casullo tocando la batería, por ejemplo).

Asistimos en tramos, subrayo, a la representación de la representación –una construcción en abismo– cuando a través de un circuito cerrado de video, se proyectan en pantalla las actuaciones que se ven en escena.

Ya no se persigue la verdad, sino la autenticidad –aspecto en el que coincidimos–. Se formulan interrogantes, dudas y contradicción del pasado sin buscar respuestas “para la construcción de un pasado coherente y cerrado”. Se rompe con los modos de construir el pasado en el teatro y aparecen nuevas estrategias que ponen la escena como memoria.

CONTACTOS Y BIFURCACIONES

El modo de construcción de la “verdad histórica” es un punto en el que se emparentan las dos obras, en tanto se apartan del imaginario heroico del militante armado de los 70 y muestran escenas del seno íntimo y de la vida cotidiana en momentos de la Triple AAA como en dictadura.

Otro punto de coincidencia es dejar en evidencia la evaluación errada que hacen aquellos militantes de la sociedad idealizada en cuanto al acompañamiento a la lucha armada.

Tanto en **Mi vida después** como en **El secuestro de Isabelita** abordan la teatralización del dolor no desde la victimización contemplativa, sino como acciones que hacen visibles las heridas sociales y que se convierte en protesta colectiva.

“El trauma histórico que nos dejó la dictadura está siendo elaborado de maneras muy distintas. La diferencia, más allá del lenguaje elegido, está en el enunciador”, agrega Longoni. En el caso de Dalmaroni son los militantes, incluso él lo fue, y en el caso de Arias es la generación de los hijos/H.I.J.O.S. El militante puede hoy reírse de lugares y tópicos comunes de la militancia en **El secuestro de Isabelita**, en cambio en **Mi vida después** es la lectura desde la mirada de un niño que no puede comprender. Esta última se aproxima a los ejercicios que hizo Lucila Quieto, *Arqueología de la Memoria*,² en el campo de la fotografía, en tanto crea un tercer tiempo, que no es ni el pasado, ni el presente, sino ese encuentro imposible de los cuerpos. Quizás, la posibilidad del duelo.

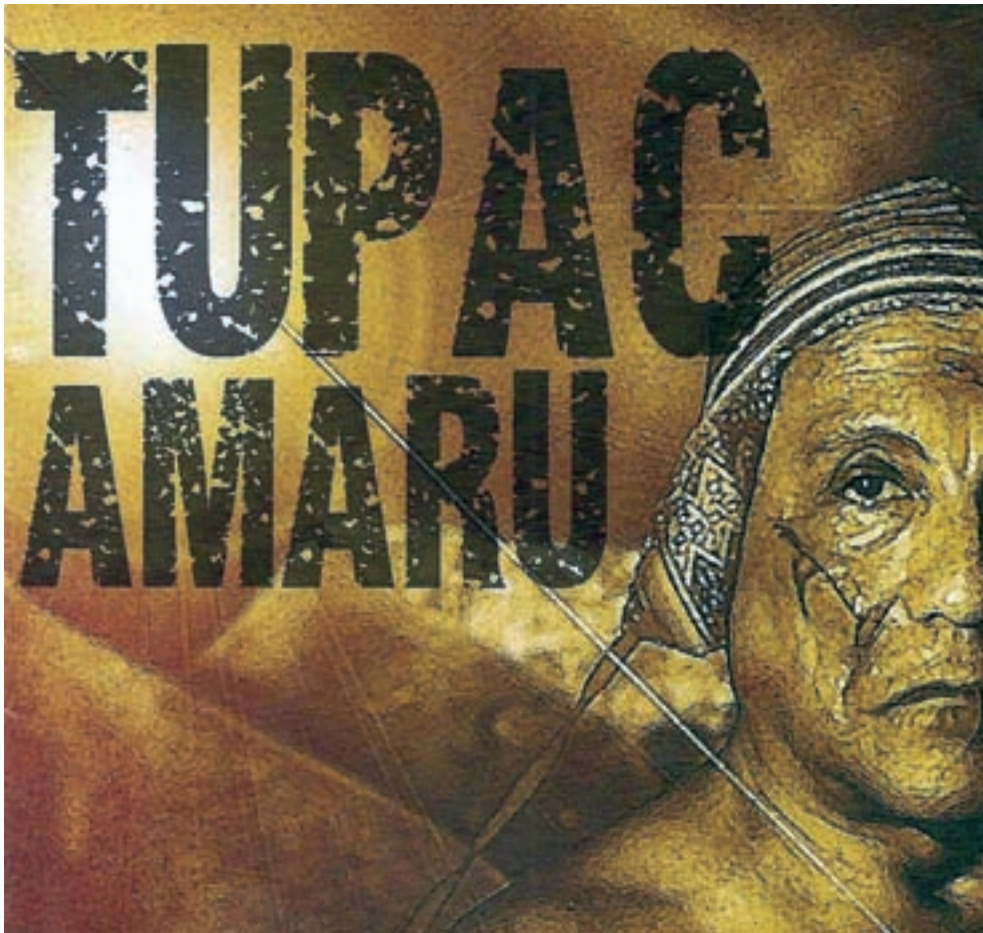
NOTAS

1 El grupo lo completan Mariana Eva Pérez, Fernanda Carvajal, Mariasole Raimondi y Maximiliano de la Puente. Todos tenemos el teatro como objeto de investigación y de discusión y a la vez de implicancia, ya que quienes lo conformamos somos educadores, dramaturgos, creadores, críticos.

2 Parte de un deseo de Lucila Quieto: tener una foto con su padre, que desaparece cuando ella tenía cuatro meses. Realizó un trabajo de foto-montaje, proyectando una foto de su padre en la pared y fotografiándose ella misma junto a la imagen proyectada. Un encuentro imposible, que ella llama un tercer tiempo. Socializó este procedimiento con otros H.I.J.O.S., cuyo resultado conformó *Arqueología de la Memoria*.

PROGRAMA "200 AÑOS DESPUÉS" EN LAS REGIONES NUEVO CUYO Y NEA

"Tupac Amaru", en la mirada de Sacha Barrera Oro



Con motivo de la celebración del Bicentenario, el Instituto Nacional del Teatro realizó la convocatoria **Teatro: 200 años después** con la intención de llevar a escena piezas teatrales compiladas por la investigadora Beatriz Seibel en la "Antología de obras de teatro argentino. Desde los orígenes a la actualidad". En Nuevo Cuyo la obra seleccionada fue **Tupac Amaru** de Luis Ambrosio Morante; en tanto que en la región NEA, **El detalle de la acción de Maipú** de autor anónimo y **Cielito de Maipú** y **Diálogo patriótico interesante** de Bartolomé Hidalgo.

MARCOS JUÁREZ / desde La Rioja

Con tres funciones previas, montadas principalmente ante alumnos de colegios secundarios y terciarios de la ciudad de La Rioja, la obra **Tupac Amaru** tuvo su estreno oficial, casi de lujo y a sala llena. Fue en el Nuevo Teatro Provincial Víctor María Cáceres, como actividad central de la octava edición de la Feria Provincial del Libro, en la noche del 13 de noviembre.

Más de 500 personas llenaron la sala más importante de La Rioja para ver la obra de Luis Ambrosio Morante, escrita en 1821 y seleccionada de la **Antología de obras de teatro argentino**, publicada por el INT y compilada por la investigadora Beatriz Seibel. Sacha Barrera Oro, el reconocido dramaturgo, director y actor mendocino, fue el elegido para hacerse cargo de la puesta, luego de la selección de proyectos realizada en la región Nuevo Cuyo.

Desde el mes de julio último, el joven director se estableció en la ciudad de La Rioja y pudo elegir aquí, como indicaba la convocatoria, a su elenco. Si bien no hubo una presentación masiva al *casting*, Barrera Oro pudo contar con algunos de los actores locales de mayor trayectoria, conformando una especie de "selección" del teatro riojano.

LA LLEGADA AL TEXTO

El director se encontró con la obra en junio de este año y se propuso respetar al autor, evitando cortar nada, ni en frases ni en tiempo de duración. El texto está escrito en un español castizo, propio de la época en que fue producido, y significó un gran desafío para el responsable de esta puesta.

"Lo que sí hice fue, a lo sumo, cambiar algunas acepciones de las palabras, para que fueran mejor incorporadas por los actores y luego por el público. Hice un trabajo de recopilación que integró un glosario de 300 palabras, que luego distribuí entre los actores para que las fueran trabajando hasta que quedaron incorporadas definitivamente", cuenta el director.

La obra, de una hora cuarenta de duración, representó un desafío también desde lo espectacular del producto. Esto se notó en la noche del estreno oficial, donde alguna fracción del público

no “aguantó” la duración o el planteo respetuoso del texto original. “Como dramaturgo, preferí respetar al dramaturgo”, dice Barrera Oro, rescatando el rol que retoma el teatro argentino en la década del ‘90, el del autor/director.

Respetando la estructura del teatro clásico que tiene **Tupac Amaru**, el director tomó recursos del video como puente para acompañar los largos monólogos, o como prefiere describir Barrera Oro, “mucho pensamiento dicho en vivo”.

“Hay un tema de gustos que deben saciarse, porque uno como espectador espera ciertos tiempos en una obra, que aquí son distintos al tratarse de una epopeya. Hay que tener ganas de verla. Es como tirar un cuchillo para arriba, no sabés dónde va a caer. Es una obra larga o densa, lo sé, pero hay que respirar profundo y meterse mucho al fondo del mar”, describió el artista mendocino.

SOBRE LA OBRA

Tupac Amaru, de Luis Ambrosio Morante, es un drama en verso en cinco actos que aborda los tributos excesivos, la “mita” y el abuso de los españoles como causas principales de la revuelta india guiada por Tupac Amaru.

El último inca de Vilcabamba se convierte así en símbolo de la independencia americana por ponerse a la cabeza de la rebelión americana, de la rebelión popular más importante de la historia del Virreinato.

Barrera Oro pensó para **Tupac Amaru** en una puesta despojada, sin recargar, sin obligación de decodificar permanentemente lo que se ve sobre el escenario. Juega con el concepto de espacio íntimo y espacio único. El director, hace su “sinopsis personal” de la obra: “Tiene personajes históricos en un contexto conocido, pero no es la biografía de Tupac Amaru. Es una ficción donde se hace el recorte de un momento de la vida del protagonista, en la época de los corregidores y la insurrección posterior que hace caer a este sistema de explotación. Es mostrar una batalla ganada pero no la guerra. El autor le pone al personaje

datos históricos y ficticios, pero no solo hay lucha, también hay amor, traiciones y lealtades”.

Por esto Barrera Oro se adelanta a cualquier opinión y dice que esta obra va a defraudar al que busca la biografía y al que busca el descuartizamiento del personaje. Pero defiende su puesta con una idea muy poderosa: “El teatro tiene que hablar del teatro, no de la vida”.

“A mí me pasa con temas como la dictadura. El teatro ha ayudado mucho a conocer los años negros de la patria, pero estas heridas se resuelven en el Juzgado”. Así, Barrera Oro comparte la búsqueda del autor Luis Ambrosio Morante, quien no quiso mostrar la vida completa del pro-

tagonista sino que la escribe unos años después de la Revolución de Mayo, como una historia vital que retoma el ánimo de libertad reinante en ese contexto histórico en que fue escrita.

Según el director mendocino, no es casual que se hagan puestas de este tipo de obras en este momento histórico, siguiendo un contexto político de apertura latinoamericana. “El teatro argentino habla aquí de un héroe peruano, latinoamericano. Mezcla los orígenes de todos los que hacemos arte, rompe también las fronteras internas de nuestro país. Ese creo que es el gran logro de rescatar este tipo de obras históricas”, finaliza Sacha Barrera Oro.



• Sacha Barrera Oro



FICHA TÉCNICA “TUPAC AMARU”

Autor: Luis Ambrosio Morante (1821).

Elenco: César Torres, María José Chumbita, Daniel Federico, Juan José Chumbita, Juan José Rodaro, Luis Ávila (actores principales). Eliana Castro, Juan Fuentes Navarro, Gabriela Peña (actores de reparto). Gustavo Reinoso, Elio Damián Verdugo, Marcos Leal Luna, Oscar Pereyra, Raúl Sánchez (actores figurantes).

Staff: Marcos Díaz, Cristian Romero, Ricardo Rodríguez (técnicos Nuevo Teatro Provincial). Ariel Buttini (diseño sonoro y musical). Francisco Bañados (realización de videos). Susana Rivarola (diseño de vestuario, escenografía y utilería). Carla Viera (realización de vestuario). Fabián Quiroga (maquillaje). Giulianianna Rangone (producción). Sacha Barrera Oro (dirección).

• Escenas de “Tupac Amaru”.

Estéticas teatrales que se cruzan

JAVIER ARGUINDEGUI / desde Posadas

Misiones adhirió a la convocatoria nacional del proyecto Teatro: 200 años después, que ideó el INT, y en coproducción con el Centro del Conocimiento, se estrenó en Posadas el 4 de noviembre la obra **Interesante Maipú**, a partir de los textos **El detalle de la acción de Maipú** de autor anónimo y **Cielito de Maipú** y **Diálogo patriótico interesante**, ambas de Bartolomé Hidalgo, cuya dirección estuvo a cargo de Patricio Elizalde.

Nacido en Banfield, criado en Chubut y residente en Misiones desde 2005, Elizalde es actor, coreógrafo y director. Su unipersonal **Frágil sobre diciembre** fue ganador de la Fiesta Provincial del Teatro 2007, fue asistente de dirección de Tony Lestingi en el espectáculo **El herrero y el diablo** y dirigió **Cuarto estado** (2009). Estaba becado en Chiapas, México, impartiendo un taller para líderes aborígenes, cuando se enteró de que había sido declarado ganador de la convocatoria. Volvió inmediatamente a Misiones.

—¿Cómo encaró el casting?

—En función del tiempo que disponíamos para ensayar. Por eso en los avisos se pedía ductilidad en danza folklórica y experiencia no excluyente en destrezas de circo o danza, pero sobre todo acreditar manejo teatral, porque disponíamos apenas de dos meses para ensayar.

—¿Y la propuesta artística?

—Como una función de circo criollo, ambientada en 1910, que incluye (en la segunda parte) un sainete gauchesco celebratorio de 1810, abarcando así una amplia perspectiva histórica del teatro nacional.

—¿Cómo recreó el circo criollo?

—Me basé en las compañías de Podestá, Scotti y Casali. **Interesante Maipú** es también un reconocimiento a los primeros artistas del siglo xx; se ve en escena al maestro de pista Morante y al acróbata Vladimir (Fernando Molina), a Cocoliche (Fernando Schöller), al acróbata Prokoff (Diego Tachile), a las vendedoras de publicidades de época (Claudia Sussini y Silvina Warenycia), al ilusionista León Beapoy (Lucas Pérez), al acróbata Dimitri (Diego Acuña), a la trapecista Virginia Casalli (Bárbara Rivero), a la domadora Zilda (Claudia Luque) y a la mimo María Soria (Verónica Fedeli). En el segundo acto los mismos participan

del sainete, recreando a los distintos personajes.

—¿Cuál fue el plan dramático?

—Con Gabriela Sevilla (asistente de dirección y vestuario) y José María Barrios Hermosa (asistente de producción) integramos arte, modos y costumbres teatrales de 1910, respetando la estructura ancestral de los dos actos; en el primero los actores serán artistas de circo, y en el segundo plantean un sainete sin modificar la estructura dramática de versos octosilábicos, utilizando distintos recursos: lenguaje, música, danza y títeres.

—¿Realizó una fuerte investigación sobre la teatralidad de comienzos del siglo XX?

—Leí mucho a Beatriz Seibel y busqué conexiones entre la Comedia del Arte, el teatro nacional, la interpretación del gauchesco, el sainete y el grotesco. En el primer acto la “Compañía Teatral” presenta a Cocoliche, Soria, los rusos, la trapecista, la domadora, el mago, las vendedoras, que no ocultan la comicidad encerrada en la “indisimulable distribución” de roles al reciclar personajes de circo a personajes de sainete. La investigación coreográfica abarcó cielitos y la refalada federal, jota, candombe y vals, viejas formas musicales precedentes al pericón, como así también estructura de décimas y recitado.

—¿Cómo fue el proceso de ensayos?

—Por mi experiencia en coreografía, trabajé con grupos de actores en tres escenarios simultáneos, en distintos espacios y tenía una visión panóptica de los ensayos, ¡parecía el programa Windows! Es un buen sistema cuando hay poco tiempo; y siendo actor, me preocupaba que los actores no se aburrieran, por eso hacíamos las “pasadas” a veces desde el principio, otras desde la mitad, otras desde una acrobacia, desde las piezas musicales (Sebastián Gensollen)... hubo mucha dinámica de ensayo.

—¿Cómo armó la puesta en escena?

—Es una pista circense típica, con móviles y lonas de fácil instalación que involucran la zona del público y generan sensación espacial. La creación es de Daniel Hartmann. El punto de inflexión escénico, el cambio de paleta y texturas, se logra en el pasaje de la primera parte a la segunda al “levantar” en el escenario un rancho con cueros y estacas, cortinas humildes, aljibe y arbusto, con



• Escena de “Interesante Maipú”.

un tratamiento escenográfico tridimensional distinto al del primer acto: se trabajan distintas fuentes lumínicas y en el segundo acto la focalización (Rubén Suárez) realza las acciones sobre el nivel del piso y tiene como fondo la inmensidad de la llanura y sus ocasos. La actuación se basa en la composición de escenas de destrezas (se utilizan técnicas de *clown*, pantomima, títeres, música en vivo y danza) y luego en la estructura del verso, potenciando la escena.

—¿Cuál es el argumento del sainete?

—El del cielito **El detalle de la acción de Maipú** basado en los partes de guerra enviados por San Martín a Pueyrredón. Un granadero (antes Cocoliche) regresa al pago tras haber participado en la batalla de Maipú y, para ilustrar a los paisanos de los heroicos sucesos, echa mano a muñecos de piso (construidos por Carlos Basterrechea), de los que se sirve para representar movimientos y tácticas militares, mientras la familia y los vecinos disfrutan de la pequeña función. En forma paralela a la narración se despliega un mapa gigante que explica la geografía del combate, reforzando la función didáctica de la pieza.

—¿Cuál es la pretensión actoral esencial?

—Desde la composición de los personajes se pretende exaltar el perfil de aquellos actores multifacéticos que sumaban a su técnica de actuación dotes de trapecista, acróbata y payaso, además de ejecutar la guitarra y cantar, rescatando el mérito de la actuación cotidiana que lograba la maduración actoral de malabaristas, bufones, trapecistas, *ecuyères* y forzudos, cuando presentaban la esperada segunda parte. En la actuación de sainete, se pretenden sustancia y expresión popular de otros prototipos, que ya sin máscara —apenas unos mostachos, algo de maquillaje y vestuario— logran escenas ingenuas y cómicas presentando pequeños “conflictos” entre personajes, que en la pieza original no existían.

Aires de renovación para un género clásico: la ópera



ISABEL CROCCE / desde CABA

• Escena de "Ainadamar".

En períodos de globalización, los límites se expanden, las formas mutan. Ya nada es lo que era. Hasta los géneros y las tendencias muestran inusuales implosiones.

Lo escénico no escapa a esta tendencia y los géneros se transforman e incorporan otras tendencias. La ópera percibe teatralidades inusuales, montajes sonoros y una franca receptividad de manifestaciones artísticas modificadoras de su esencia.

Plácido Domingo destacaba la completud de la ópera, que habiendo nacido posteriormente al teatro, incorporaba el ballet a su esencia; mientras que Harold Prince, el notable director de **El beso de la mujer araña**, **El fantasma de la ópera** y tantas puestas, afirmaba que la separación entre la ópera y el teatro era falsa.

En nuestros tiempos globalizados, ópera y teatro se imbrican para dar una nueva forma de realidad. Lejos de hablar como el gran musicólogo Roger Parker de "las nuevas formas de expresión que desintegran la ópera como género", se puede considerar que las nuevas formas de expresión, tanto en la ópera como en el teatro, se potencian y enriquecen, dando una nueva visión para el espectador.

Las recientes puestas de dos notables espectáculos operísticos en el Teatro Argentino de La Plata, un verdadero orgullo para la gestión de Marcelo Lombardero, hablan de estas particularidades. Ópera, teatro, cine, video, plástica se fusionaron para dar puestas diferentes, cargadas de significación y teatralidad.

MADAME BOVARY DE LAS ESTEPAS

La "madrecita Rusia" aterrizó en La Plata con una obra de Shostakovich, **Lady Macbeth** de Mtsensk, la misma que puso los pelos de punta a Stalin, dos años después de su estreno en el teatro Malyi de Leningrado en 1934.

Claro, una heroína rusa infiel y asesina, ajena a lo que se entendía como realismo socialista, dada a expansiones eróticas *non sanctas*, con un final nada optimista, no convencían a mentes conservadoras, aunque apuntaran a una crítica de la corrupción de la Rusia zarista del siglo XIX.

La puesta presentada en La Plata actualizó la acción, ubicándola en pleno siglo XX.

Desde la apertura inicial del telón, la escenografía (Diego Siliano) actuó como señal geográfica no convencional, tapizando los parantes superiores con papel de diario, aludiendo al *Pravda*, periódico en que la obra fue criticada sellando un destino de 27 años de olvido, hasta la llegada de un Khrushchev más conciliador. La señalización del espacio otorga valores añadidos de modernidad y un aire sensacionalista derivado de cierta desprolijidad premeditada en la forma.

La escena siguiente, ambientada en un matadero, reprodujo con reses colgadas abiertas en canal, los colores naranjas amados por Francis Bacon, el increíble pintor anglo-irlandés, cuyas reproducciones de reses en canal fijaban imágenes de vida y muerte. Simbólicamente en escena, las rotundas piezas cárneas darán cuenta de la violencia y la sangre siguiente, con la violación de una operaria. Un manejo de la iluminación (José Luis Fiorruccio) con abundancia de siniestros cenitales

de clara raíz cinematográfica, acentuó lo sombrío de la secuencia y algunas luces de colores fuertes remarcaron la noción prostibularia y primitiva. De fondo, un recurso de la novela policial, bien ubicado en una historia negra: un gran ventilador girando, tópico habitual en la narrativa *hard boiled* línea Chandler o David Goodis. Si a esto se le agrega el aventurado expresionismo de la técnica de las sombras para resaltar la figura del suegro en el acto final, la polisemia o sea la pluralidad de significados ofrecidos por la utilización de artes convergentes en el formato ópera, no solo ampliaron el punto de vista de un espectador acostumbrado a la unidireccionalidad escénica, sino que permitieron expandir los límites del espacio.

Así, para evocar la figura de esta suerte de Mme. Bovary de las estepas, su libidinoso suegro (Hernán Iturralde), su marido (Enrique Folger) y el astuto amante (Pedro Espinoza), no solo se recurrió a notables solistas, como la increíble soprano letona Natalia Kreslina; también a una batería de recursos que la creativa puesta de Claudia Billourou montó, brillantemente acompañado por el director Alejo Pérez.

FUSIÓN LORQUIANA, UN MOSAICO DE LA DIVERSIDAD

El Teatro Argentino de La Plata eligió para su Gala del Bicentenario el ballet **Estancia**, de Ginastera y de Osvoldo Golijov, la ópera **Ainadamar**.

En párrafos anteriores dijimos que la ópera de Shostakovich deslumbra. Frente a este concepto puede decirse que **Ainadamar**, estremece. Pocas



• Escenas de "Ainadamar".

Algunas opiniones

En la ópera o en el teatro musical, la música da el tiempo de las acciones, llevándolas hacia una temporalidad diferente. (...)

La puesta en escena de la ópera intenta a veces forzar la obra para adaptarla a las necesidades de la puesta en escena. Esto ocurre también con el teatro. Pero la ópera es hoy el terreno privilegiado del forzamiento de la obra y del despliegue de elementos provenientes de distintas disciplinas.

Diana Theodoridis (coreógrafa de Bomarzo, Muerte en Venecia, Mahagonny).

Se puede analizar de la misma manera el texto de una obra teatral como el libreto de una ópera. La gran diferencia está dada en que el director teatral trabaja con una obra (libreto) y en cambio el régisseur trabaja con una partitura musical. El director teatral ensaya con regularidad un mínimo de dos o tres meses, mientras que el régisseur, para completar la régie de una ópera, a veces dispone solamente de una semana.

Maestro Carlos Palacios (El barbero de Sevilla, La flauta mágica, entre otras).

Hay una marcada diferencia entre una puesta teatral y una operística. La dirección es bicéfala en una ópera y en una obra dramática la responsabilidad es de una persona. Compartir la régie es enriquecedor, pero puede enfrentar desentendimientos.

Es necesario tener en cuenta la música, el texto y la situación dramática.

En una ópera mi criterio pasa por la escenografía, el vestuario, las luces.

Es conveniente sumar sensibilidades y pasiones para acercarse a la intensidad de la vida. Para eso hay que encontrar almas gemelas y en estos hechos colectivos es difícil.

(Oscar Barney Finn, director y regista La bohème, La traviata, El seminarista).

veces se puede disfrutar de una pieza tan perfecta, que excede el formato ópera e incursiona, con profunda teatralidad, en los recursos tecnológicos sonoros deslumbrantes.

Cuando parecía que todo se había dicho sobre el escritor español Federico García Lorca, Golijov, un argentino de padre ruso, madre rumana, que vive actualmente en Nueva York, con una exitosa carrera dentro del mundo de la música y varios premios Emmy en su haber, sorprende con este homenaje exquisito que es capaz de ensamblar lo flamenco con lo judío, el cante jondo con lo árabe en una suerte de oratorio electrónico. El libreto es de David H. Hwang, californiano de origen chino de ecléctica carrera musical en Estados Unidos, desde *M. Butterfly*, versión de la ópera de Puccini y los musicales *Alicia*, de Lewis Carroll y *La mosca*, basada en la película del revulsivo David Cronenberg.

Ainadamar toma a la gran actriz española Margarita Xirgu, ya radicada en Montevideo, sufriendo el exilio franquista y su recuerdo del amigo Federico García Lorca. Como en un delirio hipnótico se pasa por la admiración de Lorca por Mariana Pineda, muerta por garrote al no renunciar a sus convicciones políticas, el juicio al poeta, su fusilamiento y la final desaparición de la actriz, que no pudo convencer al escritor de irse a Cuba en gira con su compañía, siendo masacrado por la Falange.

Golijov hizo de esta ópera un mosaico de la diversidad, notablemente dirigido musicalmente por Rodolfo Fischer con la régie de Claudia Billourou.

Ainadamar permite observar una escena donde confluyen siluetas de personajes clásicos del mundo lorquiano, envueltas en una salmodia desgarradora que preanuncia la negrura y la muerte. **Ainadamar** fusiona sonidos de instru-

mentos tradicionales, guitarra flamenca, notebook conectada a sampler (con sonidos de la calle, balazos, gritos) con la irrupción de un cantaor que acusa al poeta por su sumisión a la homosexualidad y a Rusia.

La directora Claudia Billourou aprovecha líneas de imágenes venidas de la pintura y la literatura, Velázquez, las Meninas, las heroínas lorquianas. Desplaza austeramente coros y figuras, apoyados escenográficamente por Juan Carlos Greco. Planta casi estáticas Margaritas y Marianas para darle al notable contratenor Fernando Fagioli (Lorca), una plasticidad y un movimiento en la tonalidad del blanco, más ligado a cuadros de Miguel de Molina con ritmos rumberos, que evocan La Habana con aires de palmeras y frutos tropicales. Simbolismos que incluyen toros y toreros, la infancia del escritor entre pompas de jabón, hasta el final con disparos repetidos tecnológicamente triplicando efecto y emociones. Todo opera como intensificación dramática con la inclusión de un video (Federico Bongiorno) en el final, que desglosa la muerte del poeta y el surgimiento de la imagen de una fuente de lágrimas (Ainadamar significa en árabe "fuente de lágrimas", nombre del lugar donde murió el granadino).

La puesta no estaría completa si no se citara a la excepcional Marisú Pavón, dueña de la gestualidad y las desgarrantes inflexiones de voz de la Xirgu, junto con Patricia González, su alumna Nuria.

Estas obras presentadas en el año del Bicentenario, son prueba de los procesos de cambio que se están dando en las artes escénicas, en este caso, de la ópera. Dichos procesos, lejos de afectar su identidad la enriquecen, dotándola de una teatralidad diferente. Modifican sus posibilidades narrativas con aportes del teatro, la pintura, el video, el cine, la literatura. Reubican el espacio escénico, rompen los límites de la representación y los del mismo escenario con la incorporación del formato video y con tal celebración de recursos, potencian la mirada del espectador.

Cómo dialogar con el público

cuando hay una idea preconcebida del texto



• Escena de "Amor de Fedra".

JUAN CARLOS FONTANA / desde CABA

El porqué de adaptar o reescribir mediante una versión propia los textos de Ibsen, Chéjov, Dostoievski, Gombrowicz o Sarah Kane, en cada uno de estos dramaturgos, tiene varias respuestas. En algunos casos bastante originales, como cuando Daniel Veronese, decidió que **Tres hermanas**, de Chéjov fuera representada por varones, porque, como dice: "Tenía actores con los que me había comprometido a hacer un Chéjov".

A los autores mencionados, habría que agregar Shakespeare y Lorca, que se ubican entre los más expuestos a los caprichos de distintos directores, los que en muchos casos parten de la necesidad de dialogar con el espectador a través de un hoy, que busque la rápida identificación con el que es testigo de ese drama, tragedia, o comedia.

El resultado es una nueva dialéctica entre el texto y la puesta en escena. Un ejemplo de esto es lo que le ocurrió a Daniel Veronese con **Espía a una mujer que se mata**, su versión de **Tío Vania**, que fue invitada a la edición especial que se hizo este año del Festival Chéjov, de Moscú, al cumplirse ciento cincuenta años del nacimiento del creador. Según comenta Veronese, los organizadores descubrieron en su puesta en escena, que el humor era el vehículo ideal que conducía al drama final que viven esos personajes. "En Rusia el público cree que Chéjov es un autor aburrido", le dijeron y lo cierto es que a través de la compañía argentina el público moscovita pudo reír y emocionarse con esos personajes imaginados por el autor a fines de 1800.

A través de cuatro entrevistas los autores mencionados dan cuenta de la intimidad de la elaboración de esos textos que responden a los títulos, en el caso de Veronese, de **El desarrollo de la civilización venidera** (versión libre

Los cuatro son dramaturgos y directores y explican los porqués de escribir sus propias versiones de obras de autores consagrados, como Ibsen, Chéjov, Dostoievski, Gombrowicz o Sarah Kane. La mayoría de sus obras fueron invitadas y premiadas en festivales locales y de teatros europeos, en los que se destacó la originalidad del tratamiento literario y escénico.



• Escena de "Un hombre que se ahoga".

de **Casa de muñecas** de Ibsen), **Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo** (versión libre de **Hedda Gabler** también de Ibsen), **Espía a una mujer que se mata** (sobre **Tío Vania** de Chéjov) y **Un hombre que se ahoga** (sobre **Tres hermanas** de Chéjov).

En el terreno de adaptar novelas, Alejandro Tantanian eligió **El idiota** y **Los hermanos Karamazov** y otros escritos de Dostoievski, para escribir **Los mansos** y **Los sensuales**. A la vez que Alfredo Martín, entre otros textos, optó por Witold Gombrowicz para adaptar sus novelas **Ferdydurke**, de la que escribió **Detrás de la forma**, e inspirado en **La virginidad** del mismo autor, hizo **El paraíso**; en tanto que sobre **La mansa** de Dostoievski, escribió para el teatro **El prestamista que citaba a Goethe**, con la que ganó el Primer Premio a Mejor Obra Adaptada, que entrega Argentores.

Por su parte el director, dramaturgo y autor, Mariano Stolkner, hizo dos muy interesantes versiones escénicas, de las piezas **Cleansed** y **Amor de Fedra**, ambas de Sarah Kane.



• Escena de "Los mansos".



• Escena de "Cleansed".

DANIEL VERONESE

"Una sensación violatoria, pero edificante"

—Al hacer la reescritura de *Tres hermanas* (*Un hombre que se ahoga*), le cambiaste el sexo a las protagonistas, ¿por qué estuvo esa necesidad de dialogar desde la imagen de hombres con el espectador?

—Lo que motivó el cambio de sexo, fue una necesidad de producción: tenía actores con los que ya me había comprometido a hacer "algo de Chéjov" y al buscar obras no encontré ninguna —ya sea por edad, rol adecuado o sexo— en la que podían participar todos. Ahí me encontré con *Tres hermanas* y les planteé a ellos la posibilidad del cambio de sexo. Aceptaron inmediatamente y con felicidad ese viaje. De manera consciente no le estaba buscando una variante a la sexualidad al pensar el cambio de sexo. Creo mucho en mi instinto a la hora de meterme en lugares inadecuados, o que podrían resultar problemáticos.

—¿Qué motivó la reescritura de *Casa de muñecas* y *Hedda Gabler*? Las dos guardan fidelidad con el texto original, no obstante en *Casa de muñecas*, se observa una violencia implícita, que hoy podría leerse como maltrato familiar, o lucha entre los géneros, en relación al patriarcado, del que habla la pieza. ¿Qué tuviste necesidad de ampliar como concepto, o recortar que no estaba en el original, o qué te interesaba a vos redefinir?

—*Casa de muñecas* siempre me había parecido una obra redonda y cercana a la perfección. Pero cuando me metí en ella encontré zonas extrañas y poco naturales en el movimiento del guión. En síntesis, no comprendía escénicamente por qué algunos personajes reaccionaban de determinadas maneras. Estuve en Oslo, en el Festival Ibsen, y los organizadores nos comentaron que la mujer de Ibsen, en un libro de memorias, relata que cuando su esposo estaba por finalizar *Casa*



• Escena de "Todos los grandes gobiernos..."



• Escena de "El maravilloso desarrollo..."

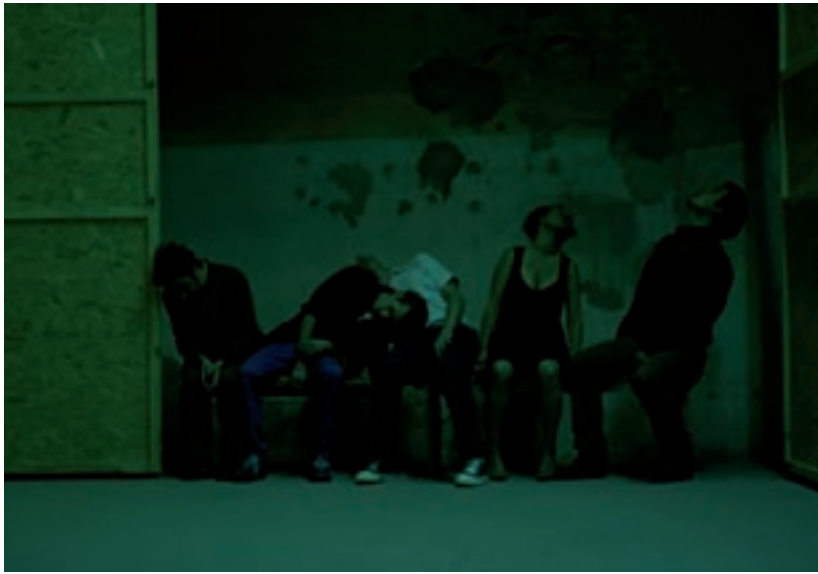
de muñecas ella le advierte que si Nora no se iba de su casa, ella se iría de la suya. Comprendí algo más de la obra al saber esto. Siento que el final de la obra es un estallido que necesitaba la sociedad en ese momento, pero que las cosas han cambiado algo y que necesitaba otra relación en esa pareja para que la obra recuperara la posibilidad de sacudida, de rompimiento. El final de la obra es el pensamiento del autor, no de Nora —así lo siento yo—, haciéndome cargo de lo sacrilego de este sentimiento. Y yo necesitaba más cuerpos en juego, menos palabras inteligentes y más nervio, más vómito, más odio. Nuevamente me moví instintivamente como si espiara a unos neuróticos vecinos, que no son otra cosa que nosotros mismos.

—En algún momento señalaste que *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* y *El maravilloso desarrollo de la civilización venidera* eran dos piezas, que dialogaban una con otra ¿Por qué?

—Fue una idea anterior a la práctica: Nora y Hedda son una sola mujer. Impracticable en la escena. Debía traicionar demasiado a las dos obras para hacer una nueva, sin contar la exigencia que eso me traía aparejado. Apenas podía con ellas por separado, así como fueron concebidas, por lo que mucha menos energía tenía para transformarlas en una cosa "nueva y superadora".

—En tu reescritura de las piezas, ¿podés especificar un detalle en particular, en alguna de ellas, que considerabas no se podía "traicionar" en la reescritura?

—Lo que queda de esa pieza es lo que en el camino creo que no debe traicionarse. Me lo demuestra el camino mismo. No intento destruirlas (por algo las elijo) sino reconstruir en donde veo que la estructura tambalea y necesita refuerzo. Es una sensación violatoria pero edificante.



• Escena de “Los sensuales”.



• Escena de “Detrás de la forma”.

ALEJANDRO TANTANIAN: *LOS MANSOS* Y *LOS SENSUALES* La novela, un texto vivificante para convertirlo en material escénico.

“**Los mansos** –señala Tantanian– es un espectáculo que da cuenta de ciertos procedimientos narrativos presentes en la obra de Fedor Dostoievski: la polifonía, el doble, la autobiografía como cantera para la producción de ficción. Estos y otros motores son los que ponen en funcionamiento el mecanismo teatral de la obra. Cuando en un escenario alguien dice ‘yo’ se está nombrando a sí mismo, de esta forma se constituye en sujeto e inmediatamente un discurso toma forma. ¿Pero qué es este ‘yo’? Dostoievski trabajó en la construcción de varios ‘yos’: su preocupación era ‘el otro’; en sus novelas él encarnó ideas en los cuerpos: todos estos cuerpos se autodenominaron ‘yo’. Una de las ideas de **Los mansos** es penetrar este concepto para entender cuáles son los límites del ‘yo’ en el teatro. ¿Qué se dice cuando se dice yo? ¿Qué construye ese yo cuando se enuncia en escena? ¿Cuáles son los límites de ese yo? Si a estos interrogantes, le sumamos la autobiografía como el espacio de producción de ficción, tendremos frente a nosotros el material que conforma el núcleo de **Los mansos**”.

“Rodeando este núcleo se encuentra una historia: la de Myshkin, Rogojin y Nastasia. Estos tres personajes pertenecen al universo de Dostoievski, forman parte de su novela **El idiota**. Y es de esta novela de la que se sirve **Los mansos** para el armado narrativo del espectáculo. No se trata aquí de una improbable adaptación de la obra de Dostoievski, sino del uso de ciertas zonas narrativas de la novela para encauzar el relato dramático. En **Los mansos** lo que cuenta es la historia de estos tres personajes sobre la trama de la propia biografía: nos valemos de la zozobra emocional de Rogojin, el hieratismo de

Myshkin, o los saltos al vacío de Nastasia para poder hablar de nosotros. La historia de mi familia forma parte del entramado de este espectáculo. Y la biografía (propia y de los actores) son el hilo invisible que une las cuentas del collar. Así, entonces, **Los mansos**”.

DOSTOIEVSKI Y EL TEATRO

“Dostoievski no eligió el teatro –explica Alejandro Tantanian–. Tal vez en su época el teatro no fuera bien visto o tal vez el auge de la novela pudo haber eclipsado –en la Rusia de comienzos de siglo– el poderío de la escena, esa escena que supo después brindar los trabajos de Chéjov, o los de Stanislavski y Meyerhold, o los de Vajtangov y Gorki: el teatro se preparaba para recibir a sus nuevos apóstoles. La novela, entonces, despedía a los suyos. Dostoievski es –tal vez– el más enorme de los apóstoles de la novela. Y es desde ese espacio que crea uno de los géneros más radicales: la novela polifónica (*Bajtín dixit*). Dostoievski es a la novela lo que Shakespeare al teatro. Él escribe novelas en las que hay cuerpos, cuerpos atravesados por ideas, ideas que tienen la violencia de un corazón estallado y la certeza de una herida. Las novelas de Dostoievski son árboles de voces, son cuerpos en torsión, son almas que buscan ansiosamente la salida del laberinto”.

LOS SENSUALES

“Lo pensé como un *show* sobre el parricidio, la espiritualidad y las buenas costumbres. Dostoievski en **Los hermanos Karamazov**, su última novela, agota los caminos de la trascendencia y percibe que en la farsa, el exceso y la burla radica la mirada más filosófica, las verdades



• Escena de “Los Mansos”

más claras. Algo en el agotamiento de los viejos modelos, la falta de espiritualidad y el cansancio de los años llevan a Dostoievski a escribir la gran farsa maloliente que glosa todos y cada uno de ‘los grandes temas’ en clave burlesca. El trabajo escénico de esta pieza estuvo planteado para un espacio escenográfico único, mientras que el aspecto musical fue central en el trabajo: tanto para la gramática de creación del mismo como para el resultado final”.

“En síntesis, creo que **Los sensuales** mostraba la rusticidad, la desprolijidad, lo desarticulado, la luz del día, la belleza cero, el paroxismo, la velocidad, el silencio, la fugacidad, procacidad, la genitalidad: el grito, las lágrimas, el afuera, la ausencia de interioridad, la psicología e introspección cero. Fue la idea de llevar a escena un comportamiento salvaje, en el que ya no hay conexión espiritual, el hombre es arrojado a su sensualidad, a lo animal, en lo que no hay lugar para el refinamiento. La búsqueda del asesinato de lo bello, pero ¿qué es lo bello?”.

MARIANO STOLKINER

Versionar a Sarah Kane.

Sobre ese proceso, el dramaturgo y autor señala que “tanto en **Cleansed** como en **Amor de Fedra** el trabajo sobre las versiones estuvo ligado y tuvo como punto de partida el de la traducción, que se hizo partiendo del original escrito en inglés. En esa primera instancia se contemplaron las obras originales junto a todas las traducciones existentes para tener diferentes alternativas respecto de las interpretaciones posibles. Vale destacar que en la escritura de Kane el uso de la palabra cumple un rol fundamental para el desarrollo de la acción y sus posibles interpretaciones. Una de las mayores complicaciones partía de que muchos de los términos que ella utilizaba iban en la dirección de abrir distintas capas interpretativas. A la vez, había un juego sobre el uso del lenguaje articulado de forma tal que una sola frase o palabra podía tener muchas acepciones y el desafío

mayor estaba justamente en no cerrar sentido sobre una sola posibilidad, ya que el propio juego de la obra se abría a partir de esta circunstancia”.

“El tema es que al pasar muchos de estos términos al español, había que empezar a hacer un trabajo de selección porque era muy difícil encontrar alguna terminología análoga que pudiera mantener abierta esta ambivalencia o ‘multivalencia’ de sentidos. Así fue que lo primero a tener en cuenta fue la coyuntura particular y social en la que el texto había sido escrito originalmente. Para esto se tomó en cuenta todo tratado o escrito que se haya podido encontrar respecto de las circunstancias en que se encontraba la autora al momento del desarrollo del texto como así también su obra completa, que incluía sus otros textos dramáticos. Evidentemente en esta primera tarea de investigación y selección ya se empezaba a trabajar en una suerte de versionado”.

“Algo que también era fundamental en estos textos, estaba ligado ya no al carácter nominal (me refiero a aquello que se nombra de un modo determinado y encuentra su analogía en el traspaso de una lengua a otra) si no al carácter más formal sobre los usos y el articulado de los signos, siendo que la puntuación y la musicalidad de los textos, hacían por fin al verdadero sistema lingüístico que la autora quería llevar a la escena y daban carácter fundamental al movimiento del texto en la escena y al desarrollo de la acción. En este sentido, el trabajo con los actores tomó un papel preponderante, el texto puesto en cuerpo, el texto llevado al espacio y al cuerpo de los actores fue empezando a dar un verdadero sostén espacio/temporal que nos permitió seguir descubriendo cuestiones fundamentalmente ligadas a la concepción inicial. A través de esta búsqueda el trabajo empezaba a tener su propia carnadura y era el texto de la escena quien empezaba a asumir el rol principal y a tener un modo de vida propio”.



Explica el autor y director: “Por un lado me interesaba la búsqueda de identidad que propone la novela —me refiero a **Detrás de la forma**, inspirada en **Ferdydurke**—, más allá de su origen polaco. Esto porque tanto Argentina (mi patria) como Polonia (la patria del autor) son lugares que están al margen, y conservan cierta ilusión de pertenencia, mirando y tomando a Europa como modelo cultural, con el consiguiente riesgo de olvidar su particularidad y su diferencia. Hay un potencial que se desprecia en pos de lo extranjero, algo que deberíamos cultivar, dice Witold Gombrowicz en su **Diario argentino**”.

“Por otro lado quería incluir a ‘la forma’ como un elemento activo y provocador desde lo dramático, de manera que, plantada escénicamente, entre dos o más personajes, generara una sucesión de acciones y reacciones, cuya consecuencia fuese una captura subjetiva, sometiendo así las conductas y condicionando la existencia. Tomé este material como un relato de iniciación modificado, ya que ocurre en alguien con más de 30 años, cuya existencia concreta como adulto no

ALFREDO MARTÍN

Sobre la adaptación teatral y algunas cuestiones de la puesta en escena, en *Detrás de la forma* y *El paraíso*, inspiradas en *Ferdydurke* y *La virginidad*, ambas de Witold Gombrowicz.

tiene lugar y a quien se le impone esta particular experiencia: un trayecto regresivo hacia su adolescencia y luego hacia sus orígenes. Lo que hice fue partir de una anécdota para ir internándome hacia una profunda revelación, encarnar una fuerza que desarme las formas sociales y culturales imperantes, haciendo pie en los aspectos inmaduros de la personalidad”.

—En el caso de las dos piezas mencionadas y *El prestamista que citaba a Goethe*, sobre el relato *La mansa de Dostoievski* y luego en tu versión libre de *El doble de Dostoievski* hiciste una reescritura de esos textos para el teatro, elaboraste los diálogos. ¿Cómo fue el proceso de trabajo?

—Sí, efectivamente realicé una reescritura de esos textos literarios, dado que dichas versiones implicaron trasposiciones de esos materiales a la escena, cuyos requerimientos dramáticos debían ser contemplados. A veces las situaciones elegidas solo estaban enunciadas en los textos originales o por el contrario tenían una extensión y/o explicitación que la hacían redundante. Y si consideramos que la actuación y la puesta aportan a

“los relatos teatrales” una serie de datos perceptibles que los engrosan y densifican, no todo debía ser dicho, sino más bien sugerido, suscitando así un vacío necesario, que es llenado por el trabajo activo del espectador.

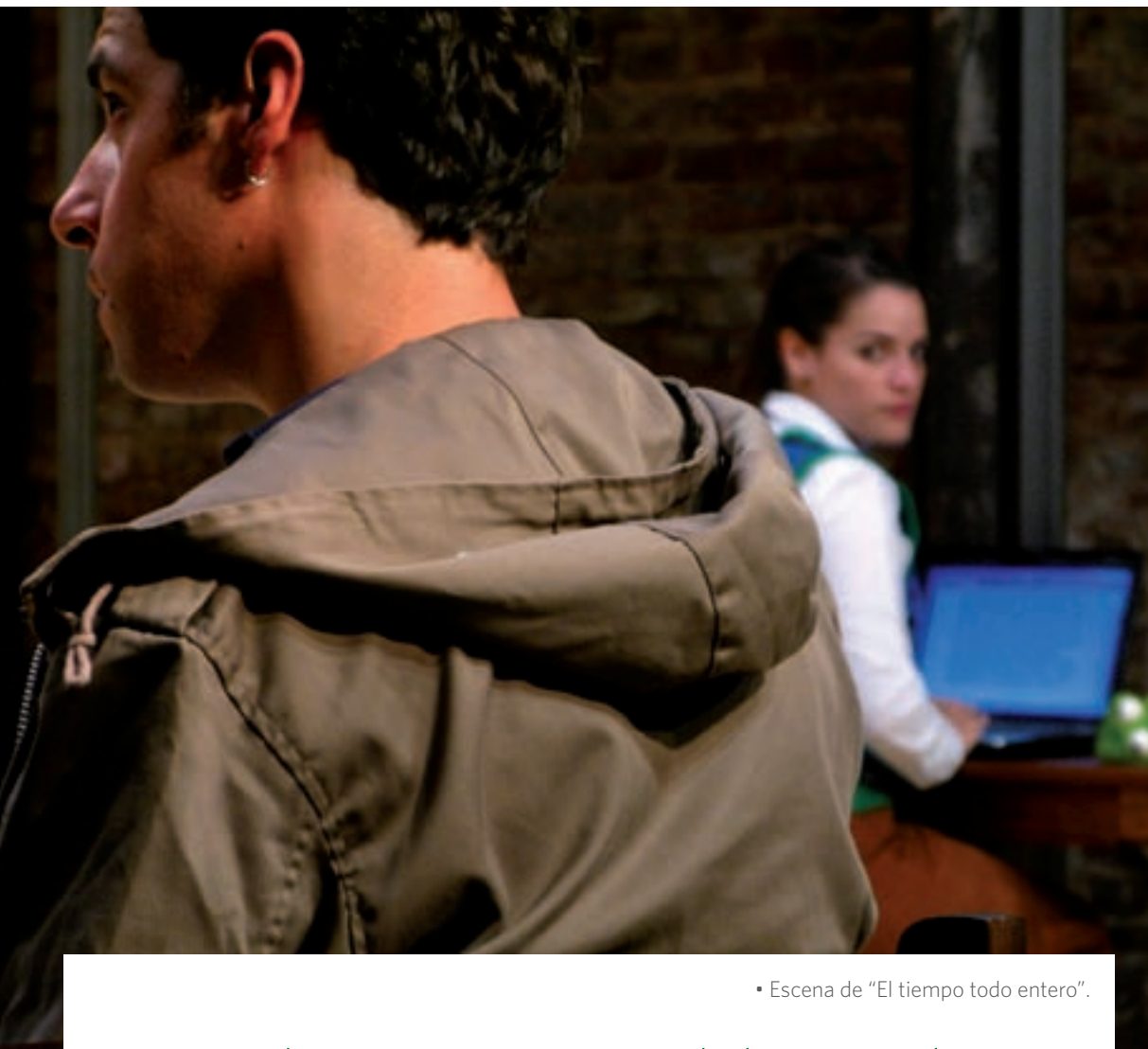
—¿Qué tenés en cuenta cuando adaptás una novela, o cuando reescribís un texto de un autor conocido para el gran público? Y ¿por qué esa necesidad y no buscar obras de temáticas similares?

—Hay una zona de encuentro con esos materiales que es muy fructífera y excitante para mí como autor de teatro. Como lector me involucro en determinados universos ideológico-estéticos. Recibo un impacto imaginario y simbólico a partir del cual empiezo a llenar, casi naturalmente, los espacios en blanco que dejó el autor. Por otro lado, se crea como una “maquinaria” donde busco lo que yo llamaría “fenómenos de estructura”, que trascienden a la anécdota relatada, son viñetas del texto, partes donde se halla contenida la obra, palabras que destilan la idea que subyace y arman algo vivo.

ENTREVISTA CON LA DRAMATURGA Y DIRECTORA ROMINA PAULA

UN ZOO DE CRISTAL INTERVENIDO

(O LA BÚSQUEDA POR REFLEJAR EL MOMENTO EN QUE SE ROMPE UN CORAZÓN MIENTRAS SUENA “NO HAY NADA MÁS DIFÍCIL QUE VIVIR SIN TI”).



• Escena de “El tiempo todo entero”.

Romina Paula es un sujeto extraño de la escena alternativa. Además de ser actriz, directora y dramaturga, escribió dos libros sumamente personales y atractivos: **¿Vos me querés a mí?** y **Agosto**. Como teatrista, en 2008 montó **Algo de ruido hace**, aquel maravilloso trabajo realizado con sus amigos Esteban Lamothe, Pilar Gamboa y Esteban Bigliardi. Desde fines de 2009, en una sala del ‘off’ porteño, presenta **El tiempo todo entero**, su particular versión de **El zoo de cristal**.

ALEJANDRO CRUZ / desde CABA

Cuando el ruido de aquel estremecedor espectáculo se iba diluyendo, le propusieron hacer otro montaje. Pensó en **El zoo de cristal**, aquel texto escrito hace 75 años por Tennessee Williams, que había trabajado hacía algunos años en la EMAD. Y se largó. Cuando ya tenía algunas millas recorridas de su propia versión, se la mandó a Mauricio Kartun. Kartun fue escueto: “Estás en problemas”. Ahí se enteró de la existencia de Federico González del Pino y Fernando Masllorens, que desde hace añisimos, manejan los derechos de autor, traducción y/o adaptación de buena parte de los autores anglosajones más significativos. Y, claro, comprar todo ese paquete cuesta una plata que ni ella ni el circuito alternativo manejan. “Está bien –se dijo–, no puedo tener vínculo con la obra del tipo. Entonces, tendré vínculo personal con la historia, con su obra. Haré una obra mía dedicada a la suya. No sé... como un diálogo con la obra. Ahora que lo pienso, mantuve los mismos personajes, las mismas situaciones adaptadas a otro momento social. Pero me pregunto por qué no me fui hacia otro lado, por qué no escribí otra cosa”.

–¿Y qué te respondés?

–Creo que ya había ido lejos con esa obra. Quería que Laura –o su Antonia, papel a cargo de Pilar Gamboa– tuviera voz. Ahora que lo recuerdo, tenía la imagen inicial de los personajes centrales mirando You Tube porque, cuando hacíamos **Algo de ruido hace**, era común ir a una casa y la situación de tomar birra terminaba mirando la compu en una especie de *jam* de You Tube en la cual cada uno iba poniendo una cosa y siempre volvía el tema **No hay nada más difícil que vivir sin ti**, de Marco Antonio Solís. Trasladé eso a la escena, me gusta la imagen de gente alrededor de una compu, me parece que significaba algo.

–Así contado, y no después de haber visto la obra, suena a una imagen muy poco teatral: tres personajes alrededor de una compu mirando cómo un tipo canta un tema bizarro.

–Puede ser... pero cada vez que lo vivía me parecía que tenía algo poderoso, que era una marca de la época. Apenas comencé a escribir la obra salió esa escena. O sea que, en realidad, todo nace cruzado. Y después, decido sí mantener la estructura de **El zoo**...

Así fue que la familia Wingfield, Amanda y sus hijos Tom y Laura, se transformó en la familia de Úrsula, papel en manos de Susana Pampín, y sus hijos Lorenzo y Antonia. “Cuando ya tenía la estructura armada, de noche me daba culpa. Pensaba: ‘Van a venir Masllorens y Del Pino’. Me contestaba: ‘Pero si no uso una sola palabra de la obra’. Me retrucaba: ‘Bueno, pero es la obra de Tennessee Williams. Y cuando haga el estreno, ¿de qué hablo?’”.

Subida a la paranoia, hasta le daba vergüenza registrarla en Argentores. Entonces, volvió a las manos de papá Kartun quien le dijo que la inscribiera como obra suya. “Finalmente, en el programa de mano puse: “Sobre **El zoo de cristal**”. Que es la verdad. Aunque, también, podría haber puesto “Hacia **El zoo de cristal**”, cuenta y se ríe. Su risa parece, todavía, preservar ese nervio de cuando, de noche, se despertaba imaginándose en la cárcel por haber hecho algo malo. Durante el proceso de ensayo de este texto que terminó llamándose **El tiempo todo entero** se despegó de **El zoo...** Hasta cuando algo no les gustaba, decían riéndose: “Ah, mirá: esto es muuuuuy Amanda”. Entonces, lo dejaron de lado por pánico, por necesidad o por temor a que los paralizara. Volvió a la pieza de Williams cuando tuvo que hablar de la obra. En el durante, la obra fue solo de ellos.

En el proceso recuerda la edición de “Los reportajes de *París Review*” en la que Tennessee Williams habla bastante de **El zoo...** y reconoce el carácter autobiográfico de ese texto. De esa compilación, prologada por Alberto Ure, recuerda ahora: “En **El zoo...** es muy importante el detalle de que Tom deja en banda económicamente a su madre y a su hermana. Acá, en mi obra, no. Pero, sobre todo a la hermana, la partida de él le rompe el corazón. Y en **El zoo...** no está en ese momento. Lo último que le dice la madre en la casa es ‘ándate y no vuelvas y no sé qué...’; él, vuelve a proscenio, y dice algo así como ‘no me fui a la luna, me fui muy lejos...’. Pero no está el momento en el que Laura se entera de que su hermano no va a volver. A lo sumo, se ve el punto de vista de Williams a través del recuerdo de Tom. Pero yo quería ver el momento en el que se le rompía el corazón. Literalmente”.

Ahí se va a un capítulo de **Los Simpson** que cuenta en detalle. Bart le muestra a Lisa el momento en el cual le dice a un amigo de la banda que ella no lo ama. Le muestra, exactamente, cuadro por cuadro, la cara mientras a él se le rompe el corazón. Entonces, puso ese momento casi al final de **El tiempo todo entero**. Esa escena tiene una intensidad dramática que deja al teatro en silencio. Más que eso, en sollozos. “Mi entrada hacia **El zoo...** tiene que ver con eso. Después, apa-

rece Frida Kahlo (la imagen de la pintora aparece en un retrato en el cuarto de Antonia), México y todas esas cuestiones...”, reconoce.

—En la obra nadie habla del exilio, pero es una referencia obligada. Y la ilusión del hermano de irse a España, sin saber muy bien para qué, da la idea de post crisis 2001. ¿Todo este procedimiento de ocultamiento fue deliberado?

—Sabía que era algo que me iban a preguntar. Sabía que me iban a decir que en **El zoo...** eran todos pobres y que Estados Unidos estaba atravesando una crisis económica. Y sabía que era importante ese contexto en la obra. También pensaba que me iban a preguntar sobre estas cuestiones y pensaba todavía más en mis respuestas.

—¿Y qué respondés ahora?

—No sé.... Mi entrada a **El zoo** fue la ruptura de un corazón sin importarme el contexto social. Tampoco Tennessee Williams habla de la crisis de su país. En ese reportaje que te contaba, dice: “Yo tenía que dejar a mi hermana y a mi mamá para poder ser yo artista”. El tipo tenía que arrancar. Yo metí la historia en una típica familia de clase media, que podría ser después del menemismo o posterior a la crisis de 2001, pero sin poner especial énfasis en esas cosas. Todo ese resto apareció cuando la obra ya estaba más armada.

CUESTIÓN DE RITOS

La obra se estrenó los miércoles en la sala El Callejón preservando las coordenadas que tan buenos resultados le había dado con **Algo de ruido hace**. Con el correr de las funciones, vinieron las sorpresas. “Apenas comenzamos me di cuenta de algo: para mí Williams es como la vanguardia —cuenta—. Yo pensé que iban a venir chicos de 20 años y me re-equivoqué. Los chicos de 20 vienen a ver a Pilar, a una obra mía, no sé... Otra cosa. A Williams lo viene a ver gente mayor. Es más, hay mucha gente que la viene a ver, pero que no leyó **El zoo...** y ni lo van a hacer (mi mamá). Yo prefiero a aquellos que leyeron la obra, hace un 3D, multiplica más”.

Hubo un comentario que la dejó pensando en pliegues que ni ella había transitado. En una charla en la EMAD, un chico le preguntó por la referencia que hace a **Moby Dick** (el hermano de Antonia lee esta obra durante el transcurso del espectáculo). “La parte más pederza sería reparar en el viaje, la autopista, seguir a la ballena abstraído de todo”, le contestó después de haber profundizado un poco más el contexto de esa cita. Él, quizás desilusionado, pensó que era por el libro de Melville; por **Bartleby, el escribiente** y por la muletilla de “preferiría no hacerlo”. Como que Laura “preferiría no hacerlo”. Ella flasheó. Sí: Laura preferiría no hacerlo.



• Romina Paula

Cuando ese personaje explica en la obra los motivos de esa actitud tan radical es otro momento pico del trabajo. Romina se da el lujo de invertir 15 minutos en un diálogo, casi filosófico sin acciones, en el que Laura explica el real motivo de no salir de su casa, de no estudiar, de no trabajar, de no hacer lo que todos hacen. La escena es vital y es uno de los momentos más brillantes de la intérprete Pilar Gamboa. “En esa escena siempre tiemblo”, reconoce la directora.

—¿Por qué tuviste la necesidad de mandarte con semejante diálogo?

—Me parecía que el punto de vista de **El zoo...** era el del hermano, que Laura estaba vista desde un lugar un tanto de víctima. Es cierto: tenía un poco de renguera, algún ataque de pánico que se podría tratar, y no mucho más. Me parecía muy pobre pensarla enamorada del tarado del anuario que, a lo sumo, se lo querría garchar y listo. No sé... no me daba. Quería contar el punto de vista de la mujer sin ponerme en feminista ni nada de eso. Al poner a hablar a esos personajes salió ese diálogo.

—¿Te lo cuestionaron los actores?

—No. La escena era todavía más larga pero, después, la fuimos puliendo. Las lecturas siempre funcionaron, el problema era hacerlo. Era como, ¡¡ufff...!! Eso se fue ablandando. Si la gente no entra en la acción, puede ser un embolazo poderoso. Cuando no funciona, me dan ganas de parar e invitarlos a todos a que se vayan porque ya está, fue. ¡Cuando funciona, es mortal!

Sí, es mortal. Entonces, un viaje “hacia” **El zoo de cristal** toma cuerpo en **El tiempo todo entero** y algo (mucho) de ruido hace.

UN CREADOR

Santiago Loza

UNA OBRA

El tiempo todo entero



Hace unos meses que trato de escribir sobre la obra **El tiempo todo entero** de Romina Paula.

Intento y no puedo. Como si fuera inútil o imposible describir algo que se siente. Como si al describirlo no se pudiera ser fiel a lo vivido. Tal vez sería más honesto confesar el enamoramiento que la obra me produce. No recuerdo me haya sucedido algo así, en el teatro, muchas veces.

Como si la obra fuera para uno. Como si nos hablase al oído. Como un encuentro. Y la experiencia fuese intransferible y escapara de todo análisis. Como no se puede explicar por qué adoramos canciones imposibles y nos reímos o lloramos sin razón a veces. Esta inutilidad tiene lo que ahora escribo.

Podría decir por ejemplo, para explicar algo, que la obra se basa en **El zoo de cristal** de Tennessee Williams. Toma su corazón dolido. Una madre, una hija particular, un hermano, un visitante. Cuatro personajes que se vinculan en un espacio interno. Romina Paula es alguien que leyó amorosamente ese texto y lo reescribe con cuidado y riesgo. Y lo vuelve contemporáneo, actual. También podría decir que la obra tiene a cuatro actores sublimes. Y estaría de más hablar de cada uno de ellos. Son extraordinarios hace tiempo, lo sabemos. Pero aquí son piezas frágiles y hermosas en su minuciosa construcción. Es injusto

hablar de alguno cuando son los cuatro los que alumbran y completan al otro. Pero cometo la injusticia. Así como adoro el personaje de Laura en la obra de Williams, el personaje de Pilar Gamboa nos arrasa. Ella y su personaje. Su decisión férrea de no salir, su mundo de internet y afectos. Su tiempo. Pilar Gamboa es una actriz enorme. No podemos dejar de mirarla con asombro y se podría escribir páginas de todo lo que ocurre cuando mueve sus manos, cuando mira; pocos actores han expresado tanto con mínimos movimientos. Ella vuelve milagrosa la experiencia.

Podría decir además que la puesta es perfecta. Pero es una palabra helada y no se ajusta a lo que uno ha visto. La luz, que se torna irreal, ensoñada y el espacio. Un espacio hecho del detalle exacto. El piso, lo que falta. El retrato del padre de Frida Kahlo. Las figuritas de madera en un costado, los vestidos, un grabador, el libro que cae. Ese mundo singular armado con preciosos elementos.

O se podría hablar una y otra vez del texto. De la delicadeza con la que Romina Paula trabaja el lenguaje y nos permite redescubrirlo. Pero no es suficiente. Habría que decir además que trata lo entrañable, la pérdida, lo que no podemos nombrar o decir porque duele de tan cercano.

Y aclarar que se trata, como lo indica su título, de una obra sobre el tiempo. Y la dirección hace

un trabajo insólito con lo temporal. El tiempo se suspende, se acelera, se corta. Romina Paula narra con la materia del tiempo, pone canciones enteras, instala espacios entre las frases, como huecos en donde los que miramos caemos, nos dejamos cautivar, nos perdemos, de la manera más dulce.

Acontece una especie de olvido al ver la obra. Un arrebató emocional.

Hacia el final, cuando ya no alcanzan las palabras. Resuelve el silencio. Como si los personajes ya no pudieran articular lo que sienten.

Uno podría decir todas estas cosas pero no es suficiente. **El tiempo todo entero** es una obra única y conmovedora.

Vuelvo al final de la obra. He vuelto, con el recuerdo, muchas veces a ese final desde que la vi. El final resuelto por la puesta. Los personajes vulnerados, bellos y tristes. Sin poder decir algo. En ese final, ahí mismo, en ese presente, nosotros, espectadores, nos quisiéramos quedar. Allí, con ellos. No salir afuera. Que la obra no termine. Tomar esa bebida con ellos. Acompañarlos en su pena y consolarlos.

Uno podrá decir todo esto. Pero es innecesario. Lo mejor sería invitar a que se vea. A que viva en cada uno de los que la puedan transitar. Con eso basta. Contemplar y hacer silencio.

NUEVA SALA INDEPENDIENTE

De fábrica de dulces a sala de artes visuales y escénicas, con bar y tienda de regalos incluidos, **La Primitiva**, es la nueva apuesta de algunos artistas de San Fernando del Valle de Catamarca para vivir de su arte sin subsidios estatales.

Aprender con La Primitiva

GABRIELA BORGNA / desde Catamarca

• Escenas de "El organillero"

La Primitiva fue el nombre original de la fábrica familiar de dulce de membrillo y batata en panes que sucumbió definitivamente en 2003, arrastrada por la implosión económica argentina. Fue desarmada y sus máquinas vendidas al municipio catamarqueño de Icaño porque, su hasta entonces dueño Luis Domingo López, sostenía que no quería "morir bajo la paila".

Después de años de abandono, en julio de 2008 se convirtió en un espacio cultural, con espectáculos de teatro, música y danza, exposiciones plásticas y talleres. Ubicada en Salta 1078, a cinco cuadras del centro de San Fernando, sus nuevos inquilinos mantienen el nombre y el ídolo original. No son esnobs: apuestan al reconocimiento de quienes pelearon desde su oficio para sobrevivir y a reavivar la memoria histórica urbana de la capital de la provincia más despoblada del país, Catamarca.

LA HISTORIA DE UN ESPACIO

La historia de este sitio que fue emblemático en la producción de caramelos primero y dulces después, se remonta a 1904, cuando el italiano emprendedor de apellido Bosso alquilaba a la dueña de varias casonas del sector: Primitiva Olmos Terán. Bosso tenía apenas 28 años y Primitiva más de 60. La diferencia de edad no fue un obstáculo y se casaron. La empresa creció y los dulces comenzaron a hacerse conocidos con el nombre de la mujer. En 1947 fue comprada por López.

Sus gestores son por el área teatral Oscar Németh y María Pessacq, conocidos ambos, uno por sus diversas experiencias en el Instituto Nacional del Teatro y la otra por ser una de las actrices más diversas y completas egresadas de la carrera de la Universidad de Córdoba.

El resto se integra con un grupo de artistas visuales (Rossana Barboza, Griselda Nassif, María Inés Marinaro, Marina Cubas, César Guerrero, Alicia Toranzo y Ariel Pacheco) que van desde las

instalaciones a la pintura de caballete, pasando por la fotografía, la escultura en materiales diversos y la creación de objetos de uso cotidiano que se venden en la tienda. Esta —a la entrada de la casa— fue una de las maneras que encontraron estos gestores para subvencionar el alquiler de la vieja fábrica. La otra es el bar, al fondo de la casona, con capacidad para unas 100 personas y un pequeño escenario ya sea para música o para obras teatrales de muy pequeño formato. El espacio mayor de La Primitiva es el área de exposiciones, que se convierte en sala teatral, también para 100 personas, con la técnica necesaria para cualquiera de ambas actividades. Cuenta con un área administrativa, un depósito y el próximo con un albergue para artistas en tránsito.

"Por ahora somos una cooperativa de hecho —comenta Németh a **Picadero**— pero estamos en camino de convertirnos en una ONG". Y agrega: "Creo que las actividades con más convocatoria son los viernes musicales, pero en el aspecto teatral no nos podemos quejar. Imaginen que no había una sala con movida de teatro independiente desde hace mucho tiempo y, acá estamos, con espectáculos varios, convocando a un público ecléctico y disperso".

Es cierto que tanto la provincia como la capital son las que concentran la mayor cantidad de infraestructura y equipamientos para arte vivo, a excepción de la Cooperativa Cachalahuca de Titiriteros que todavía está construyendo su propio espacio. Con las normas de seguridad que, por fortuna, se comenzaron a exigir desde el INT a partir de la tragedia de Cromagnon en Buenos Aires, los muy escasos espacios independientes tuvieron que cerrar y el de por sí escaso público catamarqueño perdió incentivos.

Con estos antecedentes, La Primitiva encontró el lugar que debió reciclar durante ocho meses para adecuarse a la normativa. Según cuenta Németh, "con respecto a las producciones propias, las hay de arte efímero, performances para

las muestras de plástica y ahora mismo tenemos espectáculo para niños. El año pasado hicimos un ciclo dedicado a la infancia con **El organillero**, y ahora estrenamos **Desmayos en Mayo**, un trabajo ácido, inspirado en los temas del Bicentenario. La sala alojó parte de la programación de la Fiesta Provincial del Teatro y del Festival de Títeres que organiza la provincia, además de un encuentro independiente de títeres".

El organillero es un proyecto concretado por el propio Németh, quien construyó —"en las largas siestas catamarqueñas", ironiza— un organillo de comienzos del siglo xx, con el que trabaja "contando cuentos a domicilio" o en los barrios más carenciados de San Fernando, además de usar al personaje y su aparatito (al que solo le falta un lorito que hable y saque los papelitos de la suerte) para promocionar los espectáculos de la programación regular.

"La tienda cultural vende obras de los artistas de la cooperativa y de amigos, solo amigos. Hasta ahora no pudimos lograr posicionarnos para que los otros, que no son amigos, vean el lugar como una posible oferta al público", comenta.

Por el momento, el autofinanciamiento es un espacio a conquistar: "Todos los meses, cada uno de los integrantes de la cooperativa pone el mismo monto de dinero que cuando iniciamos la actividad. Pero, si pensamos que se sumaron muchas actividades, esto quiere decir que algo de lo que hacemos se autofinancia, aunque todavía no tenemos claro qué es".

Aunque Németh tiene la certeza de que la mayor convocatoria la producen los llamados Viernes musicales, en los que tocan músicos locales y de provincias vecinas, sin duda estos días son los que dan mayor recaudación del bar. Y están también los talleres, la mayoría impartidos por docentes del Instituto Vocacional de Arte y Comunicación (IVAC, como lo conocen los locales), en los que se imparten especializaciones que la currícula oficial no ofrece.

DOS NUEVOS ESPACIOS TEATRALES EN LA PATAGONIA



LA ALEGRÍA NO ES SOLO BRASILEIRA

Muchos kilómetros separan el Alto Valle del Río Negro de la comarca petrolera de Chubut. Pero la pasión por el teatro es capaz de soslayar obstáculos geográficos. La Caja Mágica y Centro Teatro escriben una página formidable en la historia del teatro patagónico.

ADRIÁN MOYANO / desde Río Negro

Las últimas semanas del invierno resultaron particularmente cálidas para la actividad teatral de Patagonia. Es que a una distancia de pocos días, se inauguraron dos nuevos recintos que comenzaron a cobijar las propuestas dramáticas del Alto Valle de Río Negro y de la comarca petrolera de Chubut, respectivamente. En efecto, La Caja Mágica abrió nuevas instalaciones en Cipolletti y otro tanto hizo Centro Teatro en la populosa Comodoro Rivadavia. Los eventos implicaron revuelos de consideración en las comunidades artísticas de ambas localidades.

Para Jorge Onofri, artífice del espacio rionegrino, es momento de disfrutar la concreción. “Las condiciones de nuestro proyecto tenían ciertas particularidades, ya que el objetivo era construir un teatro acorde a un proyecto arquitectónico determinado, a un verdadero aprovechamiento como espacio de creación teatral y además, auto-sustentable en el futuro. En pocas palabras, mucha ambición y poca plata para semejante objetivo, porque ya teníamos una sala adaptada para uso teatral que alquilábamos y nos dábamos cuenta de que no dejaba de ser un living para hacer teatro. Por lo tanto, nuestro proyecto implicó una inversión muy superior al monto del subsidio del INT”, explicó desde Cipolletti.

A propósito, el organismo desembolsó 300 mil pesos para que la idea de La Caja Mágica quedara más a mano. En sus orígenes, se trataba de un

auténtico desafío porque según su impulsor, “el espacio genera el movimiento y en nuestra experiencia de llevar adelante un teatro alquilado, fuimos generadores de una intensa actividad, estimulando a otros artistas y al público a asistir y participar del movimiento teatral”.

Por su parte, Sebastián Pinelli atesoraba hace rato el alocado proyecto de regentar un espacio teatral y las vueltas de la vida quisieron que el sueño se materializara en Comodoro Rivadavia. “En realidad todo estudiante de teatro sale con la idea de tener su propia sala. No sé tanto en el sur, pero sí en Capital Federal, donde tuve la enorme oportunidad de estudiar y de egresar como actor de la escuela de Agustín Alezzo. Es como una idea que se te va metiendo en la cabeza a lo largo de tu formación”.

Pero cuando se produjo su egreso, Pinelli se preguntó si efectivamente era Buenos Aires el lugar indicado para llevar a cabo la iniciativa. “Ahí surgió el tema de volver a Comodoro y llevar adelante un impulso que nadie hasta la fecha, había podido llevar. Eso me cautivó más. Primero, porque nací y crecí en Comodoro Rivadavia y, después, justamente por la falta que le hacía a la ciudad una sala de teatro independiente”.

UBICACIÓN ESTRATÉGICA

Precisamente, a nadie escapa la relevancia que Centro Teatro irá a adquirir en el contexto chubu-

tense, “importancia que viene atada al papel que juega Comodoro como la ciudad más importante de la Patagonia sur y con mayor densidad de población”, relató Alfredo Gómez, representante del INT en la provincia. “Aquí la actividad teatral tiene mucha historia y hoy estamos ante el desafío de desarrollarla, para que el teatro se consolide como una alternativa más del quehacer cultural de la ciudad y de la zona de influencia”.

En el caso rionegrino, el posicionamiento de Cipolletti como plaza teatral tendrá más que ver con modificaciones que con ratificaciones. “Es una ciudad de 100 mil habitantes pero está al paso de muchas otras localidades que suman unos 500 mil más, lo que nos hizo pensar que podría ser un proyecto atractivo y con futuro en una región económicamente rica y creciente en población”. El propósito era “construir una sala de teatro concebida para ese fin. Además somos artistas de teatro de toda la vida y deseábamos tener un espacio propio de producción”, subrayó Onofri.

Maximiliano Altieri, representante del INT en Río Negro, compartió ese criterio de construcción. “Esto es bien interesante: históricamente, la actividad teatral de Cipolletti se drenaba por Neuquén. Actores, grupos y docentes trabajaban en Neuquén por las posibilidades laborales y los espacios que había históricamente en Neuquén. Entonces, nos planteamos un trabajo a media-

no plazo, empezando con un festival chiquito, después hicimos la Fiesta Provincial, después la Fiesta Nacional en 2005 y por último, desde hace cuatro años hacemos un festival internacional, el único en la provincia. La frutilla del postre fue la construcción de esta sala”.

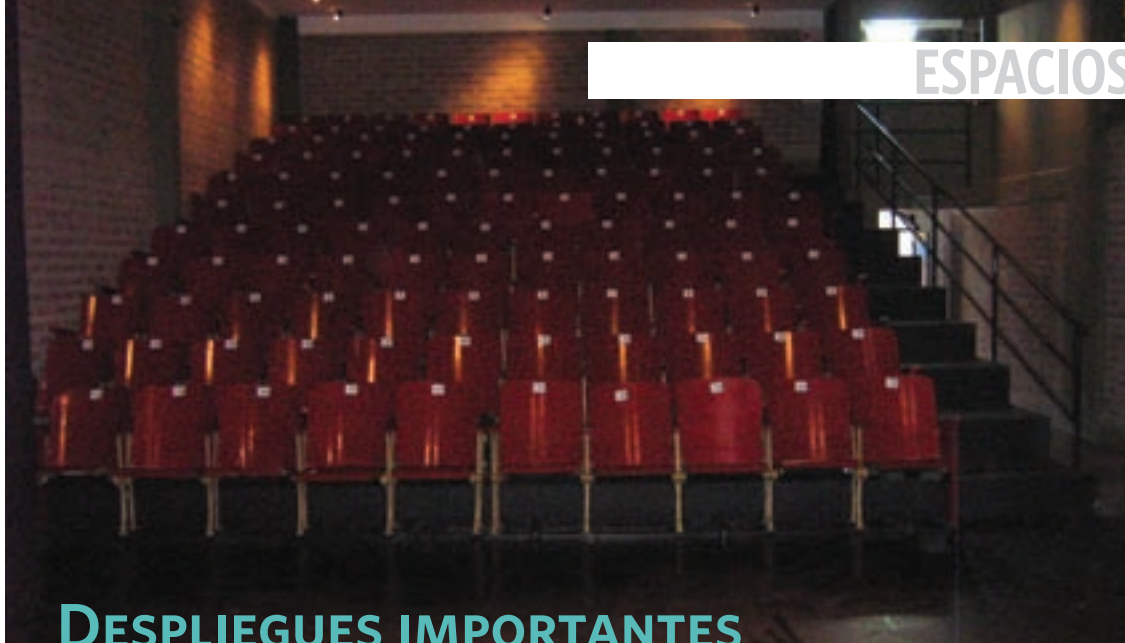
Para quienes la geografía de la confluencia entre los ríos Limay y Neuquén resulte lejana, recordemos que apenas un puente separa a la capital neuquina de la localidad rionegrina. Con los planes que desarrolló la Representación en Río Negro del INT, “hemos logrado que la actividad se desarrollara en Cipolletti y no en Neuquén. Además de comenzar a ser una plaza interesante para los grupos que están en gira, para que no solo programen una función en Neuquén, sino que además tengan lugar y público para programar una función en Cipolletti. También hay cambios con el público, porque la gente iba a ver teatro a Neuquén y ahora puede ver teatro en Cipolletti. Incluso, a partir de esto, ha habido gente de teatro que se ha mudado de Neuquén a Cipolletti”.

PARTICULARIDADES QUE INTERPELAN

En todos sus rincones, la particular configuración de la Patagonia exige respuestas acordes por parte de quienes asumieron la tarea de impulsar el arte dramático. “Es un trabajo arduo, ya que las distancias entre ciudades que tenemos en Chubut son muy grandes y eso impide un poco el intercambio –mencionó Gómez–. Estuvimos haciendo la Fiesta Provincial del Teatro por primera vez en Comodoro Rivadavia, con buena cantidad de obras inscriptas para el Selectivo, en total ocho espectáculos. A fines de septiembre se hizo el Primer Festival Internacional de Narración Oral. Y constantemente hay oferta de espectáculos y actividades vinculadas al teatro. Es interesante también destacar el papel que juega el Instituto Superior de Formación Docente Artística 806, pues en él se dicta la carrera del Profesorado de Teatro, que opera como una usina permanente de actores, directores y espectáculos teatrales en la ciudad y que luego se despliegan en el resto de la provincia”.

Hay que poner de relieve que estamos frente a auténticas patriadas. “La concreción de la sala involucró muchos esfuerzos, como por ejemplo, la venta de mi propia casa –resaltó Pinelli–. Después vino la ayuda de mucha gente y claro está, la del INT. También, la contra de mucha gente (risas) y por último, el empujón más grande y más hermoso, que fue el de mi esposa Adriana, actual soldado en el frente de batalla al que hay que matar para que deje de hacer cosas por el espacio... De otra manera es imposible, recién con ella pude lograrlo. Me cuesta pensar el haber podido llegar a terminar la sala sin su presencia, su paciencia, su pasión y todo su esfuerzo. Y ahora acá estamos, los dos al pie del cañón”.

Y lejos de acceder a momentos de relajación, en realidad la cosa recién comienza en un mar-



DESPLIEGUES IMPORTANTES

A pesar de las distancias y las características disímiles, los impulsores de La Caja Mágica y de Centro Teatro compartieron su orgullo por las bondades de las respectivas salas. La que se alza en Cipolletti “es un edificio de dos plantas –describió Jorge Onofri–. En la planta baja tiene un foyer muy bello de techos muy altos, con barra para bar y boletería, una batería de tres baños amplios para hombres, mujeres y personas con movilidad restringida. La sala teatral tiene capacidad para 120 butacas ubicadas en picadero con excelente visibilidad de la escena y espacio para sumar hasta 150 espectadores, según qué uso se haga del escenario. Además, hay una tarima de piso flotante de madera de 8 metros de frente por 7 de profundidad y 7,50 metros de altura”.

Además, la dotación de La Caja Mágica se compone de “parrilla de luces fija de seis barras a 5,50 metros de altura con capacidad para hasta 70 luminarias, equipamiento lumínico de 35 luminarias de diverso tipo, potencia de 12 canales y consola de 24 doble escena, equipo de sonido de máxima calidad, micrófonos, etcétera. Todos los equipamientos son de última generación”, resaltó Onofri.

Para Sebastián Pinelli, la sala de Centro Teatro “tiene características muy dúctiles: un espacio escénico de más de 90 metros cuadrados, una altura a parrilla de 7 metros y una capacidad de 100 butacas colocadas en gradas para garantizar desde todos sus puntos una buena vista hacia el espectáculo. También tenemos en la planta baja un hermoso hall de recepción para que la gente espere tranquilamente la hora del evento y en la sala, hicimos un entrepiso que pronto tendrá definidas la sala de maquillaje, escenografía y vestuario, la cabina de luces y sonido y una oficina de producción artística”.

co que presenta sus dificultades. “Creo que en su mayoría, la idea y el proyecto en sí fue muy bien recibido por la comunidad artística. De todas maneras, Comodoro es y va a ser una ciudad petrolera, con esto te quiero decir que estamos en tierras muy áridas para el desarrollo de la cultura en general, no solo del teatro. La tarea que llevamos adelante es y va a ser muy ardua. Pero bueno, acá estamos... De todas maneras, siempre que hacés algo te transformás en el referente de algunos y en la envidia de otros. El tema está en saber bien lo que hacés y a quién le das bola. El resto... bien gracias. Siempre van a estar los refutadores de leyendas, como dice Dolina”, admitió Pinelli.

En ese contexto, Centro Teatro arma su programación “desde lo que se pretende. Después las cosas y los imponderables a lo largo del año te van guiando. El único criterio que tenemos a la hora de producir o de alojar espectáculos es que las cosas estén bien hechas, o sea, no importa si gustan o no porque ese criterio es de cada uno de los que vengan a ver los espectáculos, lo que me importa es que en el trabajo se vea profesionalis-

mo. Creo que en alguna medida, por lo menos en estas latitudes, los mismos artistas tuvieron mucho que ver con el alejamiento del espectador. Se recurrió por demás a la improvisación desde todo punto de vista y eso cansó a la gente. Las cosas hay que hacerlas con responsabilidad y estética artística, si no, no es arte. De ahí en más, cualquier artista puede estar y presentar su espectáculo en la sala de Centro Teatro. El criterio es ese: respetar al espectador”.

Desde la otra punta de la Patagonia, comentó Onofri que “la gestión del espacio tiene múltiples enfoques, ya que allí funciona un centro de artes escénicas donde se enseñan todas las disciplinas escénicas actuales, con la realización de talleres y seminarios. Y la programación teatral se va armando acorde a una selección de espectáculos de todo tipo de otros artistas y a nuestra producción propia. Además organizamos festivales de teatro, títeres y eventos espaciales. Por otro lado, próximamente se formará un elenco vocacional de danza experimental y un elenco vocacional de teatro”. Se sabe, los apasionados no dan ni piden respiro.

El teatro recorre el país



Entre el 18 de agosto y el 19 de septiembre el Instituto Nacional del Teatro concretó una nueva edición del Circuito Nacional de Teatro - El país en el país, en esta oportunidad dedicado al Bicentenario. Veintisiete grupos nacionales y diez compañías internacionales realizaron 300 funciones en 200 ciudades desde Jujuy a Tierra del Fuego. Un proyecto que crece y que apunta, no solo a divulgar la actividad escénica sino, además, a generar público.

“La idea de realizar un Circuito Nacional de Festivales surgió hace varios años cuando activamos lo que, primordialmente, fue un entusiasmo por empezar a programar festivales a lo largo del país. Era una idea bastante quimérica, parecía bastante utópico que la Argentina, siendo un territorio tan extenso, pudiera albergar muchos festivales y que, al mismo tiempo, ellos pudieran estar unidos, formar un circuito”, así explica Raúl Brambilla, director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro, el germen de un proyecto que ingresó en su segunda edición y que este año se denominó **Circuito Nacional de Teatro del Bicentenario - El país en el país** y que, en esta temporada, se llevó a cabo entre el 18 de agosto y el 19 de septiembre. De él participaron 28 grupos argentinos y 10 compañías internacionales.

Las funciones se concretaron en un total de 200 ciudades a lo largo y ancho del país.

“Comenzamos con una propuesta internacional que tuvo dos ediciones: **El teatro del mundo en la Argentina** –explica el funcionario– porque pensamos que eso resultaría atractivo para muchas ciudades, donde la mayoría de los grupos teatrales no eran conocidos. Nos pareció, y creo que acertamos en ese punto, que programar espectáculos internacionales iba a llamar la atención de mucha gente que no estaba acostumbrada a ir al teatro”.

Así fueron multiplicándose los festivales en diferentes provincias: Santa Fe, Mendoza, Córdoba, Salta, Chaco, Corrientes, Río Negro, Santa Cruz, Tierra del Fuego. Cada sede tuvo además@s extensiones en ciudades próximas, lo que generó un verdadero entramado teatral del que participan año a año, aproximadamente 60.000 espectadores. “Hoy sabemos que hay un país teatral que está en marcha y comienza a mostrarse. Es el objetivo final del INT: fomentar teatro para que el teatro sea parte de la canasta cultural de la gente”, afirma Brambilla.

EL PROYECTO 2010

Grupos argentinos provenientes de diferentes provincias y que fueron seleccionados por un comité de curadores especialmente designado a tal fin, tuvo la posibilidad de realizar funciones fuera de sus zonas de influencia. Experiencias de teatro para adultos, teatro danza, teatro para niños y títeres recorrieron la Argentina durante un mes, con el único objetivo de divulgar su trabajo y, a la vez, fomentar el interés por la actividad escénica.

El **Circuito Nacional de Teatro del Bicentenario - El país en el país** se concretó en cogestión con diferentes gobiernos provinciales, municipales y, además, con diversas organizaciones no gubernamentales. Raúl Brambilla explica que “es muy difícil tener logros si no trabajamos en equipo y nos ha ido bien con esa idea. El teatro se trabaja en equipo, por lo tanto creemos que la gestión también. No podemos cubrir los costos de este proyecto si no fuera con el apoyo de los gobiernos provinciales y municipales”.

EL ACERCAMIENTO AL PÚBLICO

Cada edición de este proyecto ha tenido una notable respuesta del público. Resulta muy atractivo observar cómo, hasta en pequeñas localidades, hay un interés de los espectadores por participar de algunas de las funciones que se programan. “Esto tienen que ver con el espíritu federal que tiene el Instituto Nacional del Teatro – explica el director ejecutivo–. Si nosotros instalamos un festival en una ciudad determinada, por más grande que sea esa ciudad, no lograríamos una concurrencia de 60.000 espectadores. Por eso creemos que se hace necesario replicar el festival. Es la forma de que distintos públicos, de diferentes puntos del país, se acerquen a nuestro proyecto. Hay que apoyar el movimiento teatral independiente con festivales. Si dejamos librada a la actividad teatral solo a su accionar, ellos no podrían captar tantos espectadores. Los festivales cumplen una función muy importante dentro

Girar por la Argentina



• Escenas de "El concierge".

“Con respecto a la Argentina la experiencia con el público durante estas cinco semanas fue muy intensa y gratificante. Creo que esto tiene que ver con la cultura latina que está muy conectada con el corazón y los afectos. Pero, de alguna manera, esto es lo que necesitamos los artistas y, particularmente, aquellos que trabajamos el arte del clown, una disciplina que necesita, más que cualquier otra, de la reacción afectuosa del público. Quizás suene un poco estúpido pero es necesario. Ha sido complicada la tarea de girar por lugares tan distintos de la Argentina pero, la comunión y el vínculo con el público, fueron fundamentales para la obra y para mí. Como artista, esto me permite seguir y ratificar el camino elegido. Es la primera vez que salgo tan lejos de Canadá, y la realidad es que he debido adaptarme a las condiciones de trabajo imperantes en cada

lugar que me ha tocado estar. Aunque no resulta una tarea fácil de lograr, al final del día, una vez terminada la función, la sensación fue de alivio y felicidad. Esto me ayuda también a conocer mis propios límites como artista y como persona. Cualquier gira es una experiencia agotadora, pero uno termina conociendo más a la gente con la que trabaja que el lugar donde estuvo. Al mismo tiempo, se produce el encuentro de dos culturas de trabajo diferente. Yo tengo mis propios tiempos que, muchas veces, no concuerdan con los del lugar que visito. En Europa o Norteamérica si el show está programado para las nueve comienza puntual; en Argentina, en cambio, puede comenzar media hora después y nadie dice nada. Así son, y ese es también el encanto que irradian”.

Anthony Venisse, intérprete y director de El concierge, Canadá

“Fue una experiencia maravillosa y extraña al mismo tiempo. Bélgica es un país pequeño y la Argentina es tan grande como Europa. Cuando giramos por nuestro continente recorreremos dimensiones aún mucho más pequeñas de las que nos tocó en esta oportunidad. En cada lugar donde estuvimos nos encontramos con realidades muy diferentes, pero el país continúa siendo el mismo. Esto es lo sorprendente. En algunas pocas horas pasamos del calor de Jujuy a la nieve del sur. Pero siempre encontramos, en cada lugar, la respuesta entusiasta del público hacia nuestra obra”.

Tonn Schuermans, Compañía Doble Tour, Bélgica

• Compañía Doble Tour.

del espectro socio-teatral. Son convocantes, despiertan interés en la gente. Los festivales hacen a la participación, a la integración, sobre todo son contendores. Este es un mundo donde el sentido de pertenencia es complicado. Uno se siente cada vez más alienado. El hecho de sentir que uno forma parte de un movimiento con objetivos importantes eso te integra mucho como ser humano, políticamente ni hablar”.

Algunos de los espectáculos nacionales que formarán parte de este Circuito son: **No me dejes así**, **Perras**, **Lote 77**, **Tercer cuerpo**, **Amor a tiros**, **Karabalí**, **Stéfano** de CABA; **Patagonia y olvido**, **Marionetas Orsini**, **Dionisios Out**, **La Royale** de Santa Fe; **Carnestolendas**, **Con bombos y platillos**, **Desastres**, **La fonda cordobesa** de Córdoba; **Podés silbar?** de Río Negro; **El soldadito de plomo**, **El viento entre las hojas**, **El pan de cada día** de provincia de Buenos Aires; **Kubikiana** de La Rioja, **De Fierro** de Salta.

Entre los internacionales: **Le concierge** (Canadá), **La Julietas** (Uruguay), **Cuentos pequeños** (Perú), **Mikropodium** (Hungria), **Civilización** (Uruguay), **Doble tour** (Bélgica).





• Escena de "Las Julietas".



• Escena de "La Royale".

"Somos una compañía de gira más que un grupo. Nos gestamos lejos de casa y eso continuamos haciendo hasta hoy. La sensación que sentimos luego de esta gira es de sumo orgullo. Mejor dicho, me voy orgulloso porque en esta oportunidad he viajado solo con mi valija y accesorios. Visitar y recorrer la Argentina como hice en esta oportunidad fue una experiencia tan gratificante como agotadora. Muchas horas de viaje y pocas de descanso. Pero la respuesta del público en cada lugar renovó las energías. Estar de gira es algo único, mágico, incluso intransferible. Aunque no es la primera vez que ando por la Argentina, esta oportunidad ha sido diferente, enriquecedora en todos los sentidos".

Hugo Suárez. Intérprete y director de Cuentos pequeños, Perú.

"He tenido mucha suerte de haber sido convocado nuevamente para girar por el país. Más allá de que esta suerte es ayudada con mi trabajo y compromiso permanente, me enorgullece estar otra vez dando vueltas por lugares a los que, de otra manera, sería imposible llegar con la obra. Esta Fiesta no solo permite que pueda mostrar **La Royale** fuera de Rosario sino, además, poder encontrarme con otros públicos y con otras costumbres. Hay que aprovechar al máximo esta comunión que se genera entre los artistas y un público distinto al habitual. **La Royale** se parece un poco a la sensación de estar de gira. Es también un viaje, un recorrido, pero imaginario".

Salvador Trapani. Intérprete y director de La Royale, Argentina.

• Escenas de "Cuentos pequeños".



"Con **Las Julietas** nos siguen pasando cosas verdaderamente sorprendentes. La pasamos tan bien haciéndola que eso se refleja arriba y abajo del escenario. Cuando comenzamos a armar la obra no teníamos ningún tipo de expectativas frente al público. Hace un año y medio que estamos con la obra en Montevideo y las respuestas continúan siendo gratificantes para nosotros. Y esto también ocurre durante las giras. Estando de gira nos dimos cuenta que algo le estaba faltando a **Las Julietas**, y descubrimos que era precisamente esta sensación de recorrer, de girar, de exponer nuestra identidad uruguaya, tan visible en la obra, con los demás, con el público de otros países. Y en este sentido, esta extensa gira por Argentina nos hizo sentir muy reconocidos y, de alguna manera, sirvió para ratificarnos muchas cosas a nosotros. Las sensaciones y las devoluciones son tan múltiples que es difícil explicar la experiencia que significó presentarnos en la Argentina durante el festival. Nos costaba creer que nos estuviera pasando, que cada día de función tuviéramos la respuesta que obteníamos del público argentino. Esta gira hizo posible que el teatro, siempre asociado a las minorías, sea un lugar de celebración y comunicación verdadera".

Marianela Morena. Directora de Las Julietas, Uruguay.



“Es difícil resumir en unas pocas líneas todo lo que se palpita y se siente con el **Circuito Nacional de Teatro - El país en el país**, y me refiero tanto al público, como a los grupos que recorren miles de kilómetros, como a los que tenemos la enorme responsabilidad de organizarlo.

Organizarlo es un término muy pequeño para lo que nos proponemos, ya que no solo nos ocupamos de las cuestiones logísticas sino que, además, el gran desafío es que este circuito tenga vida. La intención es que los grupos experimenten el enorme placer de llegar a los rincones más alejados de nuestra patria, llegar al interior del interior, pero no de cualquier forma, sino con el acompañamiento y las comodidades necesarias para que puedan concentrarse exclusivamente en sus performances.

El público, principal destinatario de todo este despliegue, no solo tiene la posibilidad de experimentar espectáculos de relevancia nacional e internacional, sino que además puede verlos en la enorme red de salas independientes que tiene el país, con butacas acordes, espacios climatizados, equipamiento profesional, y comodidades indispensables (baños, boleterías, antesalas, guardarropas, etc...). Además de la dedicación de los administradores de las salas, no se puede dejar de mencionar el apoyo sostenido y con una gran cantidad de recursos, por más de una década, por parte del INT.

Este circuito de festivales es una fiesta sin precedentes, y lo más interesante es que las tres partes (público, elencos y organizadores), por participar y disfrutar en partes iguales de esta fiesta, tienen la enorme responsabilidad de sostenerlo y expandirlo. Es imposible que esta experiencia tenga el éxito y el despliegue alcanzado si, público, Estado o los grupos de teatro independiente, se encuentran ausentes.

Maxi Altieri. Representante del INT en Patagonia.



• Escena de “De fierro”.

“El 2° Festival Internacional El Teatro Festeja Chaco 2010, perteneciente al **Circuito de Festivales - El país en el país**, organizado por el Instituto Nacional del Teatro, tuvo como objetivo generar, incentivar y movilizar un público extra que como logro se vio reflejado en las taquillas.

La importancia de este evento a lo largo del país radicó en el impecable trabajo institucional, lo cual lo constituye y lo destaca en cuanto a política de gestión propia del INT, a los que se sumaron distintos organismos de las provincias argentinas, acompañando desde cada una este circuito nacional.

El Chaco recibió espectáculos nacionales y extranjeros de notable calidad artística, que formaron parte de la nutrida grilla con funciones en la capital y el interior, como así también en su extensión hacia la provincia de Formosa.

El país en el país ya está instalado. El público lo ha hecho propio. El próximo desafío: hacer que entre todos –Nación, Provincias y Comunidades– conservemos este patrimonio cultural a lo largo de los años, en beneficio de los destinatarios enmarcados en la Ley 24.800, la cual le da sentido –desde su inicio– a nuestro Instituto Nacional del Teatro”.

Marcelo Padelín. Representante del INT en el Chaco.



• Escena de “Amor a tiros”.

• Escena de “Perras”.



“Desde hace cuatro años, el INT viene insistiendo en toda esta fábrica de sorpresas. Y, casi sin darse cuenta, imaginan casi lo imposible: por ejemplo, que cerca de Caleta Olivia esté el centro de un país que va desde Tilcara hasta la Base Marambio. A lo largo de ese recorrido se van tramando historias de aplausos, historias mínimas, historias de públicos. Todas esas capas se entrecruzan y se entrelazan como en los moldes de la revista Burda, con 40 historias ficcionales de diversos géneros teatrales en medio de escenografías naturales únicas. Es El país en el país, la misma trama teatral que, en dos años, volverá a copar las rutas argentinas hasta el fin transportando teatro”.

Alejandro Cruz. diario La Nación, 18/9/2010.



• Escena de “Pan de cada día”.

“Cierta perplejidad causó en los salteños los más de treinta grados de temperatura en pleno agosto. Y a ese calor seco, con un sol duro que cayó como aguja y obligó a muchos usar paraguas para protegerse, se sumó la movida teatral de seis días como acontecimiento en una ciudad sacudida por espectáculos de Hungría, Bélgica, Venezuela, Perú, Canadá, Córdoba, La Rioja y Buenos Aires. La sala Juan Carlos Dávalo, a metros de la céntrica Plaza 9 de julio, sobrepasó en cada función los 500 espectadores con público, incluso, que tomó los pasillos. La mayoría estaba compuesta por adolescentes que fueron altamente generosos en el aplauso con todo lo que vieron. Esta escena de salas llenas con público joven se repite en varias de las doscientos ciudades y pueblos involucrados actualmente en el Circuito Nacional de Teatro del Bicentenario El país en el país”.

Juan José Santillán. diario Clarín, 1/9/2010.



• Murga Agarrate Catalina.

“Porque la cartelera teatral de setiembre parecía el yopará de la fonda proletaria en medio de un yerbal: llegaba El País en el País, a Posadas, y el Festival del Mercosur, a Eldorado, y los elencos saciaron de admiración estética a los teatrófagos de Misiones.

El asunto es la conexión decían los teatrófagos por la costanera, saber que en este mismo momento en otra sala argentina, alejada y anónima, otros, como nosotros, están viendo teatro...”

Y muchos elencos se cruzaban en la ruta 12, orilla verde que llega al Iguazú: iban o venían entre Posadas y Eldorado: **Mikropodium**, de Hungría, **Agarrate Catalina** y **Las Julietas**, del Uruguay, **Marx ha vuelto**, de El Salvador, **Tuber in love**, de Colombia, **105 pasos**, de España y **El tiempo de barrer ha llegado**, de Chile... A favor o contra-corriente del Paraná, como soles en el ocaso, como cardúmenes de dorados.

Y hacían el aguante **La Royale**, **La historia de un gigante**, **El diario de Adán y Eva**, **Noches de ballet**, **El soldadito de plomo**, **La loba**, **El otro camino**...

Se colmó de teatrófagos la Sala de Prosa, en el Centro del Conocimiento, ese cubo gigante del oeste de Posadas, y la sala del Montoya, en

pleno centro, y los teatrófagos se movían como la Corrección, río negro de millones de hormigas que cada tanto baja de la selva...

Y se colmaron también el Teatro del Pueblo y el Salón cultural Eibl, en Eldorado, y al carraspeo del colectivo rojo de tierra por la avenida San Martín se movían los teatrófagos atravesando la Capital del Trabajo.

Durante el día, el *lobby* del Hotel Posadas, era un camarín babélico de artistas, y en el norte, el Hogar San Juan de Eldorado, parecía una sala insomne de ensayo cosmopolita.

Como por obra del fototropismo, en las cálidas nocecitas misioneras cientos de teatrófagos saciaban pupilas abiertas en cada función.

Y todo lo imaginaban a escala de lo que ocurría en el país, como esos engranajes de relojitos que no se conocen entre sí pero entienden que una mano acaba de darles cuerda...

Se cerró el telón sobre **El conserje**, y el festival, sin pronunciar una palabra, se las llevó todas. Pasó El País en el País y los teatrófagos misioneros enmudecieron de asombro... O de saciedad”.

Javier Arguindegui. Periodista diario El Territorio, Posadas, Misiones.

• Escena de “Lote 77”.



Los adolescentes vienen actuando



▪ Escena de "Kubikiana".

SUSANA FREIRE / desde CABA

La inclusión de los adolescentes en la galería de potenciales consumidores, a pesar del limitado poder adquisitivo que tienen, ha despertado el interés comercial de diferentes industrias: textiles, tecnológicas, gastronómicas, etc. No podía faltar el mercado artístico, del lado del quehacer, que se suma como oferta para cubrir las expectativas de los jóvenes que aspiran a brillar en los escenarios teatrales, televisivos y cinematográficos.

En los últimos años se ha notado un creciente aumento de talleres y escuelas dedicadas especialmente al arte teatral para adolescentes. Se trata, en algunos pocos casos, de superar los modelos televisivos y apuntar a un conocimiento más profundo del arte escénico. Y esto es de suma importancia porque de estos semilleros surgirán los nuevos herederos del arte dramático que ocuparán los espacios que hasta el momento vienen custodiando los grandes exponentes del quehacer artístico argentino.

Y en este sentido hay que destacar que más allá de la formación de los jóvenes es mucho más importante la calidad profesional de los docentes. Porque no todos están capacitados para ofrecer conocimientos idóneos a su condición de maestro por falta de experiencia práctica o conocimientos teóricos sobre las escuelas, los creadores y las innovaciones estéticas que se viene planteando a nivel mundial.

En octubre, en la Ciudad de Buenos Aires se realizó el segundo Festival de Teatro Adolescente Vamos que Venimos, en la que participaron 17 grupos porteños y de la Provincia de Buenos Aires. La directora, Cecilia Ruiz, con más de 20 años de docencia en colegios secundarios y talleres, es la líder de Grupo Create, organizador del encuentro, expone los objetivos de este movimiento que espera nuclear, cada vez más, a los adolescentes en un camino vocacional artístico.

Es muy elocuente el resultado de este festival que permite escindir a los participantes en dos grupos: los que volcaron esfuerzo y energía orientados por una mano rigurosa y experimentada y los que suben a un escenario para divertirse alejados de todo tipo de disciplina, donde se nota detrás de ellos una mano deficitaria que no sabe trabajar con orden y dedicación. Esta división también se nota en la elección de las propuestas: obras de la dramaturgia universal, para unos, y estéticas televisivas superficiales, para otros.

“El Grupo Create nace de la iniciativa de generar –a partir de la expresión de cada uno de sus integrantes– un espacio de conocimiento personal, de intercambio vivencial, utilizando al teatro como un medio transformador para la vida personal y social –dice Cecilia Ruiz–. Construyendo así, desde el espacio común, la posibilidad de pensarnos en una nueva sociedad, a través de un

En diversas regiones del país los adolescentes comienzan a ser protagonistas del fenómeno teatral. Diversos festivales y encuentros están posibilitando que descubran su vocación y crucen experiencias con sus pares de generación.

nuevo teatro, que forme personas con espíritu democrático, liberador y transformador”.

–¿Cuándo comenzaste a trabajar con adolescentes?

–Hace 20 años, comencé con un proyecto interdisciplinario, donde era docente con dos profesores de música y de coro. Luego trabajé 15 años en un colegio secundario y comencé paralelamente mi taller de adolescentes.

–Cuando hablamos de adolescentes, ¿qué edad comprenden?

–Es la edad del secundario de 13 a 19 años. No es porque no considere las apreciaciones psicológicas que dicen que hoy día por diferentes razones la edad de la etapa adolescente se ha prolongado, sino que nosotros tomamos esta edad, relacionada con el secundario, como previa a la entrada de los chicos al mundo adulto, y las decisiones que esto conlleva.

–¿Cómo surgió la idea de hacer un festival?

–Luego de varios años de trabajar con los chicos, de ver el compromiso que asumían, pude apreciar que poner sus esfuerzos en el teatro los reconfortaba, los apasionaba, les generaba trabajar en grupos, aceptando las diferencias de pensamiento, cumpliendo ciertas reglas, escuchando y por sobre todo depositando su creatividad en



▪ Escena de "Varsovia".

este arte. Quise compartir esto que me pasaba con otros grupos de otros lugares y me fue imposible. Siempre era muy complicado o no conocía docentes o grupos que trabajaran como yo. Por lo tanto luego de participar en varios festivales con espectáculos para adultos, internacionales y nacionales, decidí emprender este desafío, acompañada por jóvenes que pudieran compartir estos objetivos.

—¿Cuáles son ellos?

—Los objetivos son tres: el intercambio de experiencias y de realidades sociales, la capacitación de los adolescentes e intercambio con maestros reconocidos, y mostrar a la sociedad un adolescente diferente del que los medios se empeñan en mostrar. Además creo que los adultos nos tenemos que hacer cargo de los problemas que atañen a nuestra sociedad y no depositar nuestros problemas señalando a los jóvenes como únicos responsables.

—¿Con qué respaldo realizaste los dos festivales?

—En el primero, con el apoyo de auspicio y de recursos de la Defensoría de la Ciudad de Buenos Aires. Fue realmente muy contenedor ya que me facilitaron recursos económicos, materiales y humanos que estaban a disposición para ayudarme. Además de la contención de mis pares, a quienes fui escuchando mucho. Luego en el segundo la Defensoría por problemas de presupuesto ya nada me brindó. De todos modos decidí hacerlo igual, ya que muchas personas del medio me alentaron para ello. En cuanto a los recursos me valí del subsidio otorgado por Proteatro. Los integrantes de la comisión organizadora trabajamos ad honorem.

—¿Cuál es el mayor objetivo que querés alcanzar?

—El sueño es ir creciendo año a año. Tenemos pensado realizar un festival nacional o con invitados nacionales, para que esto crezca y se establezca con continuidad. Luego hacer uno con invitados internacionales. Y finalmente poder llevar el proyecto a otros países. El sueño existe veremos...

Encuentro de Teatro Adolescente en Río Negro

DAVID JACOBS / Desde CABA

En la localidad de Luis Beltrán, ubicada dentro de la gran isla de Choele Choel, en la provincia de Río Negro, se realizó durante octubre una nueva edición del **Encuentro de Teatro Adolescente "Galponeando"** que organiza, desde hace ya seis años y de manera ininterrumpida, el grupo de teatro El galpón. Según la premisa del Encuentro, la idea es "generar entre los adolescentes espacios de intercambio y reflexión libre de toda competencia". Sobre esta y otras cuestiones vinculadas con la actividad en la provincia, **Picadero** conversó con Laura Vinaya, una de las principales impulsoras y organizadoras del **Galponeando**.

—¿Cuáles son las características de un Encuentro con adolescentes?

—Es importante para nosotros resaltar el concepto de encuentro porque allí radica el eje principal de este evento: encontrarse, que los jóvenes puedan sentir este espacio como un espacio de todos y para todos; en el que no hay "selección" de obras; en el que no importa el "producto" sino los procesos que cada grupo hace durante el año en sus talleres. Entendemos que los chicos ven y perciben claramente cuándo los adultos ofrecemos espacios genuinos, en los que no existe la competencia; esto hace que valoren enormemente el **Galponeando** y esperen cada año poder asistir y que trabajen para hacerlo.

También anhelamos que los chicos reconozcan a los referentes del teatro rionegrino, por eso cada año elegimos un padrino o madrina para que comparta con ellos el encuentro. Han sido padrinos: Luisa Calcumil, Hugo Aristimuño y Pablo Otazú, entre muchos otros. Lo que intentamos es continuar con lo que aquel grupo de adolescentes inició, un lugar donde poder encontrarse con pares a disfrutar del teatro.

Además, el encuentro está muy cargado de la energía de los adolescentes, ellos se vinculan desde un lugar muy saludable, se respetan, valoran lo que les ofrecemos, se involucran y aplauden los trabajos del resto de sus compañeros.

—¿Cómo ha ido evolucionando el Encuentro en sus seis ediciones?

—Con el tiempo y gracias a los aportes que han hecho los coordinadores de los diferentes grupos participantes, los propios adolescentes y desde la experiencia de los organizadores, hemos definido al **Galponeando** en el trabajo de dos ejes fundamentales: la tarea pedagógica y el encuentro.

En cuanto a lo pedagógico trabajamos para que los chicos puedan formarse, entender que es importante buscar y participar de espacios de formación; por eso cada año intentamos ofrecerles diferentes talleres que siempre se vinculan con el teatro: danza, teatro de objetos, improvisación, artes circenses, murga, etc. Estos talleres son coordinados por talleristas de la provincia y de otros lugares del país, quienes ofrecen su propuesta y su capacidad de trabajo de manera desinteresada. Por otro lado, ofrecemos un espacio para los coordinadores de los grupos y los propios talleristas. Este espacio, que también es coordinado por un docente especialmente abocado a esta tarea, intenta fortalecer a los docentes/talleristas en el trabajo que realizan durante todo el año, ofreciéndoles herramientas pedagógicas pertinentes como así también un ámbito en donde puedan manifestar sus dificultades y logros.



• Escena de "Varsovia".



• Escena de "El saber".

Esto es muy importante porque muchas veces se generan espacios de debate y de proyección de tareas en conjunto, con la intención de mejorar nuestra realidad teatral. En cuanto al encuentro, además propiciamos otros tipos de espacios como fiestas, desfiles en plazas y parques y recitales.

—¿Las obras incluyen exclusivamente temáticas adolescentes o se abren a otras propuestas?

—Durante esta última edición se mostraron obras de texto, pero también creaciones propias a partir de inquietudes de los chicos. Por ejemplo, se han abordado temas como la identidad en relación a los pueblos originarios y a los desaparecidos durante la dictadura militar. El grupo local, además, trabajó sobre el tema de las numerosas muertes de jóvenes que se han sucedido en la provincia a manos de la policía o de asesinos que aún continúan bajo el manto de la impunidad.

—De alguna manera, ¿cuáles serían las principales demandas de la región en términos de formación?; ¿Cuales serían las principales exigencias de los creadores rionegrinos?

—Podría decir que la demanda siempre es la formación; en ese aspecto los encuentros favorecen el intercambio de saberes y de inquietudes; desde allí se pueden construir y proyectar en conjunto.

Río Negro posee una gran actividad teatral, con actores y directores de

amplia trayectoria que año a año se entregan a la difícil tarea de la creación y en esa tarea las necesidades son para todos las mismas, un espacio, financiamiento, capacidad de persistir con tu trabajo que siempre en estos lugares significa poder salir, ya que el público local se agota en poco tiempo. En este sentido se trabaja mucho desde los grupos que poseen salas (para mantenerlas y ofrecer el espacio a otros compañeros) y desde los grupos en la producción de espectáculos. Desde nuestro lugar, intentamos generar espacios genuinos que permitan proyectarnos en el tiempo ofreciéndoselos a las nuevas generaciones, tratando de formarlas no para la competencia sino para el intercambio. Sentimos al teatro como un bien social y cultural en todas sus dimensiones y trabajamos en función de eso, intentando que sea un aporte a la transformación.

—Pasadas ya seis ediciones, muchos de aquellos jóvenes que participaron de los primeros Encuentros, han dejado de pertenecer a la franja adolescente. ¿Cuántos de esos chicos continúan hoy vinculados con la actividad teatral?

—No tenemos ese registro en números concretos, sabemos que muchos están estudiando teatro en Buenos Aires, y otros permanecen en sus localidades pero ya produciendo obras como elenco. De hecho, la última obra ganadora del Festival de Teatro Rionegrino, la protagonizan dos jóvenes que han participado del **Galponeando** durante varios años.

Programa El Teatro va a la Escuela en La Rioja

Los niños, el teatro y una experiencia única

MARCOS JUÁREZ/ desde La Rioja

La gran mayoría de estos chicos nunca habían estado en una función de teatro.

Algunos solo habían visto alguna obra sólo en sus escuelas.

Muchos de ellos no conocían, siquiera, en qué consiste esta disciplina artística.

Y aquí estuvo el principal logro del programa El teatro va a la escuela: que todos estos chicos pudieran ser parte de un espectáculo, convertirse

en espectadores, vivir la magia del teatro.

Cerca de cinco mil alumnos de los cuatro ciclos educativos formaron parte de esta nueva experiencia que puso en marcha en el mes de octubre la Representación La Rioja del Instituto Nacional del Teatro, con el acompañamiento del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de esta provincia. Ya en 2008 se había realizado exitosamente el programa Aprendamos a ver teatro,

que consistió en brindar 24 funciones en salas teatrales para una cantidad similar de niños y jóvenes estudiantes.

En esta ocasión, la apuesta fue llevar a los elencos a las escuelas para montar allí las obras elegidas. La falta de medios y de recursos de logística para trasladar a grandes cantidades de niños a las salas de la ciudad fueron factores clave a la hora de decidir esta modalidad, lo que exigió además



• Show de Magia – Grupo Fantasías.



• Cuentolandia – Grupo Alma.

poner a trabajar a los grupos en el replanteo de sus puestas para prescindir de elementos propios de una sala de teatro (iluminación, sonido, escenario, etc.).

Sin embargo el desafío se cumplió. El jurado regional, tras evaluar una muy buena cantidad de propuestas, eligió a seis elencos de la Capital provincial para montar ocho obras en 24 funciones, en 14 escuelas de la ciudad.

Alma, CiteArte, Chicharrón, Fantasía, Kamar y un Montón de Trastos fueron los elencos participantes, que con una humildad enorme y un profesionalismo absoluto llegaron por sus propios medios a cada función, cargando sus bultos y armando sus escenarios en medio del bullicio, la curiosidad y –a veces– el recelo de cientos de chicos que poblaron los patios escolares.

A la hora de elegir las escuelas participantes, desde el INT local y el Ministerio de Educación se acordó beneficiar a las escuelas de zonas periféricas al centro, que contienen a niños y jóvenes de barrios marginales, con mínimas o nulas posibilidades de acceder a una sala de teatro. Como coordinador de este programa, quien escribe pudo comprobar que muchos niños, por ejemplo, de un barrio ubicado a solo 30 cuadras de la Plaza principal de la ciudad, no sólo nunca habían visto teatro, sino que ni siquiera conocían el centro de la ciudad.

La reticencia de los chicos, la violencia en los recreos, la indiferencia de los docentes, la inaccesibilidad de algunos barrios, la falta de infraestructura en las escuelas fueron algunos de los temores que rondaban en la cabeza de los organizadores de este proyecto y de los propios elencos. Sin embargo, en cada función, estos temores se fueron difuminando.

La primera función, a cargo del elenco Alma en la escuela Provincia de Misiones del barrio Antártida III, marcó a fuego la impronta del pro-

grama. La llegada tímida de los cinco actores, el montaje de la escenografía ante las preguntas insistentes de los chicos, la lucha de los organizadores por ubicar a los más pequeñitos adelante y a los más grandes “al fondo” tuvo su premio cuando la función comenzó.

Cientos de chicos atrapados por la magia del teatro, con los ojos puestos en el escenario, se olvidaron de todo: de pelearse por obtener una mejor ubicación, de que estaban en el patio de sus escuelas, de la precaria puesta en escena y de que, aunque fuera por un rato, la dura realidad con la que conviven se esfumaba.

“Nunca habíamos firmado autógrafos” (Anita Galleguillo, actriz y directora del elenco Alma).

“Necesitamos que vengan más seguido, ustedes no saben lo que esto significa para los chicos” (Antonia Gaitán, directora de la Escuela N° 256).

“¿Cuándo vuelven a mi escuela?” (Micaela, alumna de 1er grado).

Estas fueron algunas de las frases que escuchamos cuando la primera función terminó, frases que se repetirían luego en todas las escuelas participantes.

Un fenómeno muy curioso se produjo en todas las funciones, gracias a la reciente aplicación del programa educativo Joaquín Víctor González que el Gobierno estrenaba por esos días y que consistió en la entrega de una computadora tipo laptop a cada alumno de todas las escuelas primarias de la provincia. Cada función fue registrada en audio o en video por muchos chicos, que querían grabar en sus máquinas y en sus mentes cada detalle de esta experiencia.

Cómo es posible que muchos niños riojanos nunca hayan asistido al cine o al teatro pero sí tienen la posibilidad de producir un video casero, es una pregunta que puede disparar un interesante análisis sobre consumos culturales o políticas educativas y que quedó flotando tanto en la ofici-

na del INT como en los despachos de Educación.

El turno de los chicos más grandes, de EGB III y de Polimodal, llegó en la segunda semana del plan, que se desarrolló entre el 27 de septiembre y el 22 de octubre. El primer elenco en salir a escena en lo que se creía una difícil parada, por los antecedentes de violencia registrados en las escuelas elegidas, fue CiteArte. La exitosa **Kubikiana**, la pieza que forma parte del catálogo del INT Presenta y que ya lleva casi tres años en escena, era quizás el máximo desafío en este proyecto.

Los grandes requerimientos técnicos de la obra, el clima intimista que la puesta pide, el numeroso y joven elenco y el género (danza teatro) no resultaron ningún escollo para que los chicos del Colegio Provincial N° 3 del barrio Rucci, un sector de muy escasos recursos, se maravillaran con el espectáculo.

Las 24 funciones pasaron. Algunas tuvieron, por supuesto, mayor adhesión que otras. Quedaron, por supuesto, cuestiones negativas por analizar: la burocracia y a veces el desinterés en los despachos de Educación; la falta de apoyo y legitimación desde el sistema educativo hacia los trayectos curriculares relacionados al arte; el deterioro de los espacios comunes en algunas escuelas. Y la pobreza, incontenible, en las manitos y las caritas de la mayoría de estos niños.

Quedaron, afortunadamente, cuestiones positivas: el deseo de los niños, los docentes y los directivos de seguir viendo teatro; el interés por la profesión de actor; el entusiasmo y la dedicación de las maestras por acercarlos y explicarles a “sus chicos” algo inédito para ellos, como es el teatro.

Y, finalmente, ese brillo inocultable en cientos de ojitos cuando las luces se encienden y la música suena. Ese brillo que indica que, aunque sea por un rato, por un ratito, esos niños fueron felices.

Cada vez más vecinos se suman a la escena comunitaria



• Escena de "Candombe de la Patria Grande".



• Escena de "Zumba la risa".



• Escena de "Primeros relatos".

Entre el 9 y el 11 de octubre se desarrolló en Oberá, Misiones, un nuevo encuentro de teatro comunitario que reunió, en esta octava edición, a 300 vecinos-actores de diversos grupos de la Red Nacional con el ánimo de compartir un espacio común de experiencias de trabajo. Durante los tres días y en las diversas instalaciones acondicionadas para recibir a los grupos visitantes se presentaron seis espectáculos y se desarrollaron actividades especiales como proyecciones documentales, talleres y espacios de reflexión, que evidenciaron el crecimiento del fenómeno teatral comunitario a nivel nacional.

ROMINA SÁNCHEZ SALINAS Y MARCELA BIDEGAIN / desde CABA

El teatro comunitario recibe por primera vez nombre propio en Argentina hace 27 años, cuando sus primeros emprendedores, Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, directores de Catalinas Sur y del Circuito Cultural Barracas, respectivamente, comenzaron a pensar y desarrollar esta singular práctica teatral en sus barrios con el fin de desarrollarla *desde* su comunidad, *para* su comunidad y *con* la participación de sus mismos integrantes. Desde sus inicios, el movimiento fue pensado para que cualquier individuo con el deseo de expresarse y producir arte junto



• Escena de "Al diablo con el infierno".



• Escena de "Misiones... magia y mboyeré".

con otros fuese posible, porque el arte es concebido en esta expresión como un derecho de todos los ciudadanos.

De este modo, desde 1983, la práctica de hacer teatro con vecinos ha crecido notablemente en número de grupos que se desarrollaron cada uno a su ritmo, respetando las singularidades de sus propios procesos de crecimiento interno así como las características de sus integrantes y conforme a las características del lugar donde trabaja el grupo. El crecimiento del fenómeno también se visualiza en los dos o más espectáculos con los que ya cuenta la mayor parte de los grupos que nacieron después de la crisis del año 2001, coyuntura sociopolítica que apuntaló el surgimiento de la mayoría de los grupos de teatro comunitario que existen actualmente.

OBJETIVO SUPERADOR

El teatro comunitario es hoy una poética en sí misma, con sus propias categorías, sistemas de producción, ensayo y gestión. Su objetivo es ampliamente superador al de concebir un producto estético solamente. El proyecto de estas agrupaciones que trabajan para la comunidad es una verdadera labor en donde no solamente se actúa, se canta, se diseña el vestuario y se construye la escenografía sino que también está centrado en la recuperación y reconstitución del entramado social sensiblemente vulnerado por causa de las diversas crisis socio-económicas que padeció el país.

Hoy, el teatro comunitario está en floreciente proceso de producción de espectáculos y de organización. La más clara evidencia la constituyen los más de 40 grupos que integran la Red Nacional en todo el país, creada a partir de la necesidad de contener la vertiginosa irrupción de grupos en todo el territorio nacional. El trabajo

de la Red conecta y enlaza a los grupos con el fin de posibilitar intercambios de experiencias e información, compartir y debatir problemáticas comunes y realizar acciones en forma conjunta para difundir y fortalecer el crecimiento de todos.

El 8° Encuentro de Teatro Comunitario en Oberá demuestra la madurez del trabajo de la Red Nacional en la medida en que 6 grupos participaron con sus espectáculos y 22 agrupaciones enviaron representantes para compartir la experiencia y luego retransmitirla a sus respectivos grupos. Así, durante 3 días y en su tierra colorada, Oberá recibió delegaciones de grupos de la provincia de Mendoza y Salta y a integrantes de diversos grupos de la provincia de Buenos Aires como Rivadavia, Nueve de Julio, Patricios, La Plata, Quilmes y Ramos Mejía. También estuvieron presentes representantes de grupos de los barrios de Pompeya, Floresta, La Boca, Villa Urquiza y La Teja, de la vecina ciudad de Montevideo.

La organización del Encuentro estuvo a cargo de Murga del Monte, el grupo de teatro comunitario de Oberá conformado por más de 50 vecinos-actores. La puntualidad con la que se desarrollaron todas las actividades programadas y la conformidad de todos los participantes con el encuentro demostraron la efectiva y sólida madurez organizativa del grupo. La Murga del Monte ya cuenta con 10 años de trabajo ininterrumpido en la región Noreste, y con esta edición ya suma su tercera experiencia de organización de este tipo de encuentro, que, por su carácter festivo, reinstala al teatro en su característica esencial de acontecimiento viviente.

Afortunadamente las condiciones climáticas posibilitaron que las funciones se hicieran todas al aire libre, en la plaza Malvinas Argentinas del

barrio Loma Porá, tal como se había planificado. Una enorme carpa montada en el medio de la plaza hizo las veces de camarín, allí se ubicaban más de 50 vestuarios de cada grupo y los elementos de utilería para que estuvieran a mano a la hora de presentar su función. Los espectáculos comenzaban puntualmente a las 20 y finalizaban a la medianoche. Durante el día se desarrollaban las actividades especiales e incluso quedaba tiempo para que los integrantes de los grupos intercambiaran ideas y compartieran experiencias de trabajo.

El sábado 9 el Encuentro se inauguró con un acto de apertura en la Casa de la Cultura y con la presentación de la muestra fotográfica **La comunidad en escena** y una charla abierta con integrantes de la Red de Fotógrafos de Teatro Comunitario. Participaron del acto inaugural las autoridades locales y enviados de las instituciones que dieron su apoyo al Encuentro: la Municipalidad y la Federación de Colectividades de Oberá, la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Misiones, la Subsecretaría de Cultura de la Provincia y el INaDi, entre otras.

Durante la tarde del domingo, fue masiva la asistencia al Taller de Danza Regional, dictado por la docente Myrian Sosa, que convirtió el galpón de la Murga del Monte en una verdadera pista de baile que posibilitó la integración de los grupos y la participación de los vecinos de la comunidad local. Más tarde se proyectó **Contra viento y olvido**, un largometraje que documenta la actividad de los grupos de teatro comunitario de la ciudad de La Plata y alrededores.

Las noches de espectáculos tuvieron una organización regional: en la primera se presentaron los grupos de Misiones y en la segunda los de Buenos Aires que llegaron a Oberá durante la tarde del sábado.



• Escena de "Fragmento de calesita".

Inaugurando la primera noche, Murga del Monte, el grupo anfitrión presentó **Misiones... magia y mboyeré**, creación basada en la comedia clásica de Shakespeare, **Sueño de una noche de verano**. En esta singular versión, aparecen personajes míticos de la región como el Pombero y el Curupí haciendo travesuras y colaborando con dioses del Olimpo como Apolo y Afrodita, animales y duendes para tramar los diferentes enredos y finalmente propiciar un desenlace feliz en favor del amor. A continuación, se presentó la Murga de La Estación con **Candombe de la Patria Grande**, obra que relata los campamentos orientales y luchas de las Misiones de 1811 a 1820, a través de un recorrido imaginario por la vida de los derrotados de la Liga Federal de los Pueblos Libres. El espectáculo reivindica a los criollos revolucionarios del interior y de los pueblos originarios, poblaciones enteras que se propusieron la iniciativa de ser libres y soberanas por mano propia. El cierre de la noche estuvo a cargo de la Murga del Tomate, que llegó desde El Dorado con **Al diablo con el infierno**, trabajo de creación grupal que transita las distintas situaciones de la realidad nacional desde la década del 70 hasta la actualidad y deja ver la tensión entre un proyecto nacional e inclusivo y otro amenazante que pone a prueba nuestra memoria, nuestra resistencia y nuestra participación en la construcción de la nación.

La noche del domingo se abrió con la presentación de los espectáculos de Buenos Aires. El Grupo de Teatro Comunitario, de la ciudad de Berisso, presentó **Primeros relatos**. El trabajo hace referencia a la lucha de los obreros y el cierre de los dos grandes frigoríficos, Swift y Armour, así como la historia de la inmigración de Berisso, una sociedad caracterizada por la di-

versidad multicultural que creció con sacrificio, esperanzada con ideales de progreso. En segundo lugar se presentó **Zumba la risa**, del grupo Matemurga, de Villa Crespo. La creación colectiva presenta un original recorrido por la historia de un barrio a partir del relato de la desaparición de la risa. El mismo es un cálido y sentido homenaje a los grandes cómicos argentinos que la agrupación evoca y trae a la escena con el mismo rigor con el que cantan e interpretan sus textos y canciones. Por último, AlmaMate, del barrio porteño de Flores, presentó su último espectáculo, **Fragmento de calesita**. Con contundente poesía, la obra elige una calesita como metáfora de un barrio cuya plaza se pobló de seres tristemente invisibilizados e ignorados por una sociedad que les da la espalda. En su esperanzadora canción final, el grupo invita al público a una próxima vuelta de calesita para que en ella ya nadie quede afuera de la lógica de la exclusión que acecha al barrio.

El Encuentro finalizó el domingo por la mañana en el camping de Salto Berrondo con una jornada de reflexión, moderada por la Red de Investigadores de Teatro Comunitario, que tuvo como eje común pensar qué es lo que une a los grupos de teatro comunitario hoy, después de 27 años del nacimiento del fenómeno. Los interrogantes llevaron a los vecinos-actores a reflexionar sobre la esencia de su quehacer, a repensar qué es lo verdaderamente transformador en esta actividad y, fundamentalmente, a debatir el tema de la organización interna a nivel gestión de recursos, sin duda uno de los desafíos más grandes para estos grupos muy numerosos que se proponen un trabajo continuo y duradero en la comunidad y que, a veces, no cuentan con un espacio físico donde crear sus obras.



• Escena de "Fragmento de calesita".



• Escena de "Zumba la risa".



• Escena de "Candombre de la Patria Grande".



Festival de Teatro de Rafaela

Una impecable sexta edición

ALBERTO CATENA / desde CABA

Es difícil hablar del Festival de Teatro de Rafaela, que en 2010 cumplió su sexta edición, sin recordar un poco a su ciudad y su gente. Ubicada en el departamento de Castellanos, al este de la provincia, Rafaela es una de las ciudades más prósperas y pujantes de Santa Fe, con una población superior a los 82.400 habitantes –según cifra que proporcionaba el censo de 2001 y que el de 2010 modificará seguramente– y un amplio parque industrial, que incluye fábricas en el sector metalúrgico y alimenticio, dedicadas sobre todo a la producción de válvulas para motores y lácteos. El Festival de Teatro funciona allí desde 2005 y moviliza desde entonces, como una actividad realmente esperada e interiorizada en el imaginario público de la ciudad, a una enorme cantidad de espectadores que, desde mucho antes del comienzo de cada ciclo anual, agotan las entradas para los cinco días que dura la muestra y obligan permanentemente a pensar en estrategias para mejorar la demanda creciente. Su prestigio se ha incrementado tanto que en esa participación masiva de público se incluye no solo la población local sino también habitantes de la región. A esta última edición concurrieron 10,000 personas y se compraron 7.500 entradas anticipadas.

CUALIDADES

Este Festival es organizado por la Municipalidad de Rafaela en cogestión con el Instituto Nacional del Teatro y el Gobierno de la provincia de Santa Fe y tiene entre sus virtudes una inteligente programación, cuyo principal responsable es el autor y director Marcelo Allasino, que concita el apoyo y el elogio. Así ha sido en todas sus ediciones, no solo de la población local, sino también de críticos y personalidades artísticas de distintas procedencias que habitualmente son invitadas a sus convocatorias. Otra cualidad no menor del Festival es contar con un respaldo explícito de la intendencia del lugar, encabezada por el contador público nacional Omar Angel Perotti, que en contacto directo con las necesidades de este encuentro, transformado en fenómeno de irradiación nacional, se preocupa año a año por optimizar las condiciones que permiten desarrollar su excelencia. Todo lo cual habla de una sagaz visión política, pero acompañada de una sensibilidad cultural que, quienes vivimos en ciudades como Buenos Aires, sabemos que no es común en los funcionarios. Para colmo de bienes, esa sensibilidad se expresa cada año en una calidez con los visitantes que, difícilmente quien haya visitado Rafaela, pueda olvidar.

Este año, el Festival se realizó del 14 al 18 de julio, en unos días espléndidos que exigían como única previsión un buen abrigo en la noche. Se ofre-

• Escena de "Carnes tolendas".



• Escena de "Dionisos Aut".

cieron 17 espectáculos provenientes de Buenos Aires, Rosario, Córdoba, San Salvador de Jujuy y Rafaela, que, como ocurre en cada edición, fueron acompañados por una atractiva agenda de talleres, seminarios, charlas y mesas de devoluciones, esta última una instancia de intercambio que distintos críticos del país agrupados en Critea mantienen con los responsables de los espectáculos y a la que puede asistir el público que procura más información acerca de ellos. En rigor, los espectáculos previstos eran 18, pero la defección a último momento del grupo Arena, que debía representar **Fulanos**, al parecer por problemas de traslado no imputables al Festival, hizo que fuera reemplazado por otro de los elencos de la grilla.

DIVERSIDAD DE PROPUESTAS

Al espectáculo dirigido por Gerardo Hochman, y definido como de teatro acrobático, le correspondía inaugurar la muestra el miércoles 14 en el teatro Lasarre. Lo substituyó **Casicapresse**, dirigido por Alba Alfonsina Iruzubieta y protagonizado por los payasos Naná y Tomate. "Por momentos con un tono fuertemente *naify* de una vitalidad plena, la dirección de Eduardo Bertoglio priorizó sobre el escenario la posibilidad de que sus personajes mostraran su enorme talento. Una forma amorosa de empezar el Festival, que abrazó a los espectadores. Se mostró la vida cotidiana con toda su maravilla, su crueldad, su intensidad, a partir de un juego rico en potencialidades. El público los ovacionó largamente", escribió sobre este trabajo el crítico Roberto Schneider en el vespertino santafecino *El Litoral*. Como siempre, la programación del Festival tuvo especial cuidado en que las obras invitadas desfilaran por un registro variado de poéticas y propuestas estéticas –comedias, dramas, montajes de humor, unipersonales, musicales, teatro físico y circo–, todas ellas desarrolladas en salas tradicionales y no convencionales, espacios alternativos y al aire libre.

Los espectáculos que se vieron fueron entonces: **Un hueco**, **Carnes tolendas**, **Espamento mamushka**, **Patologías**, **Dionisos Aut**, **Un poyo rojo**, **Medieval**, **El circo de los hermanos Boloño**, **Fanto**, **Casicapresse**, **El estado**

de la neutra, *The Victory to la Madrecita*, Teruel y la continuidad del sueño, *La gracia*, *Nada del amor me produce envidia*, *Sonus* y *Desconcierto grosso*. Este año, como una de las actividades especiales fue invitado el director teatral Rubén Szuchmacher, quien en una charla abierta dirigida a teatristas locales, artistas invitados y público en general, habló de su trayectoria en teatro y contestó las preguntas de los asistentes. Szuchmacher había llegado a Rafaela al frente del elenco de *La gracia*, una obra de Lautaro Vilo, que se había estrenado en la sala del Ricardo Rojas en Buenos Aires con una excelente acogida entre el público y la crítica porteña. Otro punto fuerte de la programación fue la participación de la actriz, autora y directora Mónica Cabrera –invitada habitual a la muestra desde sus inicios–, quien llevó su último trabajo, *The Victory to la Madrecita*, que cuenta, en tono desopilante pero de fuerte crítica social y política, las andanzas de una mujer de pueblo que parece tener capacidades sobrenaturales para curar a la gente.

En el ámbito de los seminarios fueron interesantes los ofrecidos por Manuel Santos Iñurrieta, denominados “Hacia un teatro épico”. Este actor, autor y director había viajado a la ciudad junto al elenco de El Bachin Teatro, que presentó *Teruel y la continuidad del sueño*, una intensa crónica sobre los tiempos de la Guerra Civil Española, que recientemente recibió tres distinciones del jurado del Premio Trinidad Guevara. También el taller “¿Cómo formar espectadores?”, a cargo de Sonia Jaroslavsky y Ana Durán, despertó interés entre los teatristas de Rafaela. Otro evento que atrajo mucho la atención de la gente fue la presentación del documentado libro *Historia de una escena en construcción: los veinte años del grupo Punto T/ La Máscara*, escrito por María Eugenia Meyer, quien dialogó con el público en el Centro Cultural La Máscara sobre algunos contenidos del ensayo.

La programación exhibió una fuerte apuesta por las artes circenses en sus diversas variantes: acrobacia, malabarismo, *clown*, mimos y otros registros que quedaron expresados en los espectáculos llenos de magia, habilidad física, desternillante humor y hechizo visual que mostraron *Casicapresse*, *Sonus*, *Patologías* y *El circo de los hermanos Bolaños*. En esta misma línea estaba pensada la participación que no fue de *Fulanos*. Dentro de una concepción también circense estuvo *Desconcierto grosso*, un espectáculo de música, teatro y *clown*, en el que Salvador Trapani y Esteban Sesso exponen una pareja que mezclando la gracia del payaso y la puntilliosidad del erudito entretienen al espectador con su música (tocada con instrumentos no convencionales), la destreza de su cuerpo y su genuina comicidad. Esta obra cerró el Festival. Dentro de la producción local, las dos obras elegidas fueron *Espamento mamushka* y *Fanto*. La primera, de Ramiro Rodríguez, cuenta las desventuras de una joven abatida por el fracaso amoroso, que no puede

• Escena de “Nada del amor me produce envidia”.



• Escena de “El estado de la neutra”.

despegar de ese punto de fijación del pasado. *Fanto*, por su parte, es un conmovedor relato, cruzado por la ficción, de la vida de José Alberto Fanto, un actor rafaelino con más de cuarenta años de trayectoria que, después de ser atropellado por una camioneta, sufre un giro radical en su vida. Es interpretado por el propio actor en una narración fantasmal y quebrada, que de algún modo refleja lo que su accidente provocó en su físico y su espíritu.

Entre los espectáculos que, como el anterior, estuvieron compuestos por un solo actor, brillaron especialmente dos: *Carnes tolendas* y *Nada del amor me produce envidia*. Confesiones de travesti atrapado por las pasiones de un cuerpo donde habita lo masculino y lo femenino, *Carnes tolendas* es una obra que arde en un universo de abrasadores y descarnados fuegos lorquianos. Por su calidad, este espectáculo fue invitado también al Festival Argentino de Teatro, que se realizó en noviembre en Santa Fe. La segunda pieza, escrita por Santiago Loza y un verdadero hallazgo de la selección hecha por la muestra, trata la historia de una costurera que admira a Libertad Lamarque y un día recibe la inesperada visita de Eva Perón. Muy bien dirigida por el cineasta Diego Lerman, la actriz María Merlino realiza una demostración exhaustiva de seducción y ductilidad interpretativas.

Otro montaje escénico que disfrutó del aplauso cálido del público fue *El hueco*, un original drama con componentes de comedia que tiene como escenario el vestuario de un club donde tres jóvenes despiden los restos de un amigo que es velado en otro espacio de esa entidad. Mientras recuerdan aspectos de la vida común con el fallecido y temas no resueltos de su vida antes de partir, el alcohol y el dolor va encendiendo en ellos un estado de ira que no pueden sofrenar. Un texto sólido del lúcido dramaturgo Juan Pablo Gómez, que al dirigirlo logra una inspirada y potente proyección escénica de sus conflictos, muy bien apoyada por la consistente actuación de Patricio Aramburu, Nahuel Cano y Alejandro Hener. Estupenda recepción y refinadas facturas exhibieron también *Dionisos Aut*, *Un poyo rojo* y *Medieval*. La obra *Dionisos Aut* es una producción del Grupo Laboratorio de Teatro El Rayo Misterioso, de Rosario, que propone un desfile por el mundo de alegorías e imágenes significativas que provoca la invocación del dios griego que simboliza la pasión en oposición a la armonía apolínea. El espectáculo deslumbra por su composición escénica, de una visualidad muy potente. El otro trabajo, *El poyo rojo*, es una muy lúdica y humorística investigación sobre el cuerpo y el espacio, que ofrece secuencias de una perfección absoluta. El tercer título mencionado es *Medieval*, donde el talento del autor y director cordobés Gonzalo Marull producen el disparatado y gracioso recorrido por un hostel de ambientaciones medievales al que acuden los más insólitos personajes, entre ellos el gran Klaus Kinski, extraordinariamente imitado por la actriz Victoria Roland.

Los rafaelinos aspiran a convertir a su ciudad en un polo cultural de referencia nacional. Y este Festival es uno de los instrumentos al que acuden para lograr que ese sueño se cumpla. Ojalá que esa aspiración se mantenga incólume en la búsqueda de nuevos objetivos y repita su hasta ahora contundente eficacia.

CHARLA CON LA DIRECTORA VILMA RÚPOLO A RAÍZ DEL ESTRENO DE UN CLÁSICO MENDOCINO



Las constantes negativas del poder

FAUSTO J. ALFONSO / desde Mendoza

En pleno 1973, en el marco de un país con la política caldeada y sombras que no mucho después lo eclipsarían todo, el TNT (Taller Nuestro Teatro), grupo teatral independiente de Mendoza, decidió montar en su sala homónima un texto escrito en los '60 por Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez (h.): **Los establos de su majestad**. La obra versaba sobre la Campaña al Desierto y el consecuente exterminio del indio. Para apuntalar su ficción con un serio bagaje documental, los autores habían recurrido al Archivo General de la Nación. Allí echaron mano de nombres y cifras reales del reparto de tierras, datos aún hoy reveladores de la historia que nos ha tocado en suerte.

Los méritos artísticos y sociales de aquel montaje dirigido por Carlos Owens —a su vez secundado por Maximino Moyano— no tardaron en ser reconocidos. Eso sí, no todos compartían la patriada. Por eso, el Comando Anticomunista Mendoza, brazo local de la Triple AAA, destruyó la sala con una bomba el 23 de septiembre de 1974. El episodio, desde entonces, pasó a formar parte de la historicidad de **Los establos de su majestad**; y hoy, 36 años después, se integra —video mediante— a la puesta que Vilma Rúpolo ideó y con la que ganó el concurso para la Comedia Municipal Cristóbal Arnold de la Ciudad de Mendoza.

LAS MÁGICAS COINCIDENCIAS

Cuando la producción de la Comedia Municipal se contactó con el músico Ramiro Lorenzo, hijo

del fallecido Fernando, para invitarlo al estreno de **Los establos...**, al hombre no le quedó otra que disculparse con un buen motivo. Justamente el mismo día, él estrenaba en Neuquén, provincia en la que reside, **La cantata latinoamericana**, co-escrita con su padre. Una semana después, Ramiro sí pudo ver la nueva versión de la obra de su padre y se entusiasmó con girarla por aquella región del país.

Por otra parte, desde Mar del Plata llegaron para el estreno dos integrantes de aquel TNT del '73: el actor Hugo Kogan y la dramaturga Angela Pupi Ternavasio. Ambos viven en la ciudad costera desde aquellas épocas de persecución. Pero además, dijeron presente Hugo Vargas, Guillermo Carrasco, Miguel Wankiewicz y Guillermo Fischer, todos ellos integrantes del primer montaje, más la esposa de Alberto Rodríguez (h.), en representación del autor, y Pamela Fornés, en nombre de su mamá, la recordada actriz Elina Alba.

Dos casos curiosos son los de otros intérpretes de la vieja versión: Rubén Rubio y Juan Olmedo. El primero estaba internado en un hospital por una quemadura. Cuando se enteró del evento, pidió el alta temporaria “por tres horas” para asistir al estreno. El otro, pasaba por la puerta del teatro e identificó en los afiches a Jorge Fornés, único actor que ha participado de las dos puestas. Acto seguido, se prendió al suceso.

Pero las casualidades no terminan allí. En la función de apertura del XIII Festival de Teatro

La Comedia Municipal Cristóbal Arnold estrenó **Los establos de su majestad**, obra esencial de la dramaturgia mendocina co-escrita por Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez (h.). El acontecimiento fue más allá del hecho artístico y se internó en una red de “magia y coincidencias”, según Ramiro Lorenzo, hijo de Fernando.

A continuación, datos y anécdotas de esta aventura que “abarca tres siglos” y la palabra de su directora, Vilma Rúpolo.

Estrenos en Mendoza, donde la Comedia Municipal fue anfitriona, entre el jurado del evento se encontraba Francisco Cocuzza, uno de los actores del Grupo 67, de Santa Fe, que fuera el elenco que inauguró oficialmente la sala del TNT con la obra **Yezidas**.

Cocuzza se sorprendió ante las imágenes de archivo que referenciaban aquel teatro que él había estrenado. Fornés lo identificó entre el público y así se prolongaron las emociones que se iniciaron el día del estreno y que se fueron dando, según Rúpolo, a modo de “fenómeno energético”.

DE LA IDEA A LA PUESTA

“La idea de montar esta obra —cuenta Vilma Rúpolo— fue de Silvia Ghilardi, compañera de Fernando Lorenzo en los últimos años. Nos convocó a Sonia De Monte, que hizo la adaptación, y a mí. Yo conocía la obra y vi que necesitaba algo que la trajera más acá. Sonia llevó los personajes de 23 a 7, sintetizándolos en aquellos que representan los estamentos de la sociedad. Yo sentí que necesitaba un intertexto y lo encontré en el episodio de la bomba al TNT. Un hecho que corre en paralelo con lo que plantea la obra: el exterminio del indio. Es decir, en ambos casos, sacarse del medio lo que molesta”.

El rescate de autores como Lorenzo y Rodríguez, la temática “bien del Bicentenario” y el homenaje al TNT fueron los motivos decisivos por los que Rúpolo, de extensa y profusa trayectoria en el ám-

bito docente y del espectáculo mendocinos, decidiera presentarse por primera vez para aspirar a la Comedia Municipal. “Esta obra se refiere al siglo XIX, está escrita en el XX y ahora vuelve, con otro lenguaje, en el XXI. Atraviesa tres siglos y para mí es ideológicamente muy importante. En ella hay una mirada muy clara sobre la historia del país. Es una metáfora bastante cercana, pero construida sin exacerbaciones; y es importante en este momento que atravesamos de rescate de la memoria”.

—¿Qué diferencias hay a nivel estético respecto de la puesta original?

—La puesta original era bien expresionista y de algún modo se plegaba a las vanguardias de la época. Nosotros proponemos distintas cuerdas estilísticas que se tocan. Hay humor, ironía, distanciamiento a través del relator y el video, un planteo minimalista en el terreno de los objetos... En lo actoral hay teatralidad y búsqueda del personaje. En lo espacial hemos intentado que los desplazamientos sean como pequeñas coreografías entre el conjunto y la persona, además de coreografías gestuales. Creo que la búsqueda actoral y espacial se ha ido desarrollando con el paso de las funciones, se ha ido cargando.

—¿Por qué elegiste a una actriz, Pinty Saba, para encarnar a los tres embajadores?

—No fue una decisión pícaro, para mí fue algo muy natural. La vi en el *casting* y pensé que podía hacer de hombre y que se podía multiplicar por tres, subrayando esta “admiración por lo de afuera” que siempre se ha tenido en nuestro país.



La Comedia Municipal

Este elenco fue creado en 2002 y bautizado Cristóbal Arnold en honor a uno de los más importantes actores y directores con que ha contado el teatro mendocino. Depende de la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza, quien anualmente llama a concurso de propuestas y dirección. Una vez decidida la obra y su responsable máximo, se realiza el *casting* de actores. Hasta ahora, la Comedia Municipal ha montado estos espectáculos: **Nuestra Señora de las Nubes** (dirigida por Walter Neira), **Democracia en el bar** (Víctor Arrojo), **La escala humana** (Juan Comotti), **La nona** (Alejandro Conte), **La boda** (Gladys Ravalle), **Tartufo, el impostor** (Claudio Martínez), **Juana Azurduy** (Pinty Saba) y **Los establos de su majestad** (Wilma Rúpolo).

Pensé en jugar con esa multiplicidad y con la idea de que la figura de un embajador es extraña. Viene con propuestas que nunca se terminan de entender. Trae confusión. Eso, los de afuera traen una confusión, y a ello le sumamos esta confusión generada desde el sexo del personaje.

—¿Por qué en esta versión el verdadero protagonista, el indio, está ausente en la escena?

—En la obra original aparece cuatro veces. Nosotros planificamos su ausencia. Aparece de

modo simbólico a través de una muñeca. Esa muñeca me la regaló una amiga. Había pertenecido a su mamá y me pidió que la pusiera en la puesta. Actúa como la tergiversación del indio, de su utilización. Es un sustituto. La mujer del comandante está frustrada porque no puede tener hijos. La muñeca, que en un principio está desnuda, terminará vestida luego de la apropiación que ella haga de un indiecito. Es decir que el tema de la apropiación ilegal atraviesa toda nuestra historia.

—Hay un cuidado especial en el tema del vestuario, pero particularmente llaman la atención los curiosos sombreros.

—Sí, tienen que ver con lo que representa cada personaje. El del embajador tiene forma de barco que transporta una ciudad europea; el de la dama Clotilde es un pescado enjaulado; el de Margarita encierra un pajarito; el del Comandante es una corona de laureles, muy de Nerón; el del General es bien de milico pero transformado y el de Monseñor, con su formato cuadrado, evita representar una religión específica. A estos objetos se suman toda una serie de elementos que aparecen y desaparecen de los cajones de un único escritorio: mapas, libros, fusiles que son expulsados y vueltos a tragar, sin dejar rastros.

—Entre otras cosas, el texto plantea que si no existe un enemigo, hay que crearlo. ¿Eso también tiene que ver con el presente?

—Crear al enemigo parece que es una de las leyes del poder, como que todo poder también debe ocultar algo y ser misterioso. No podría decir si esto se aplica absolutamente hoy. Pero creo que estamos frente a un gobierno popular que está amenazado por otras cuestiones de poder.



Los nuevos establos

Esta relectura de **Los establos de su majestad** supone la presencia de un relator (Jorge Fornés, quien en la primera versión ofició de Monseñor), que vincula los atropellos de Roca con los de la Triple AAA, al tiempo que se proyectan imágenes seleccionadas por Sergio Sánchez (Proyecto Celuloide) en las que se observan momentos del Taller Nuestro Teatro (TNT). En otro plano transcurre la acción con los siguientes personajes/protagonistas: Monseñor (Darío Martínez), Comandante (Hugo Yáñez), General (Rodolfo Yáñez), Dama Margarita (Lucía Miremont), Dama Clotilde (Marina Bloin) y Embajador (Pinty Saba). Completan el equipo artístico-técnico: Luis Gattás (escenografía), Damián Belot (utilería), Cecilia Estrella (iluminación), Leandro Lacerna (composición musical), Leo Mut (producción musical), Inna Oganessian (diseño de vestuario y dirección de arte); Ángela Montivero, Ercilia Brizuela y Haydeé Escudero (realización de vestuario), Ricardo Tello (maquillaje); Andrés Romano y Rodrigo Bascuñán (operadores de luz y sonido) y Mariana Utrero (producción). La asistencia de dirección y la dirección actoral es de Gustavo Casanova. La dirección general y puesta en escena, de Wilma Rúpolo.

"El teatro es literatura 'encarnable'"

MIRNA CAPETINICH / desde Chaco

Estudió actuación con Carlos Gandolfo, Agustín Alezzo, Oscar Martínez. Se formó en dramaturgia con Javier Daulte y Mauricio Kartun. Su sólida formación en música se constituye en un plus ineludible y determinante en su trabajo de director. Joven y talentoso puestista y actor porteño, Joaquín Bonet, arribó a Resistencia en abril de 2010 para dirigir a un elenco local en el marco del Plan Federal de Coproducciones entre el Teatro Nacional Cervantes y el Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco.

Una de sus últimas direcciones en el escenario porteño fue **Testigos**, obra de su autoría y con la que obtuvo el Tercer Premio Nacional de Dramaturgia del Instituto Nacional del Teatro (2007). El espectáculo fue seleccionado, además, para participar en el VII Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (2009), y participó del Programa de Formación de Espectadores de la Ciudad de Buenos Aires (2009).

—¿Cómo llegás al Chaco? ¿Cómo elegís una obra de Roberto Cossa para ser montada con un elenco local?

—Supongo que por consecuencia de trabajos anteriores. Argentores me había convocado para dirigir algunos semimontados con diversos actores como Manuel Callau, Salo Pasik, María Fiorentino, y por otro lado, trabajé junto a Alejandro Maci como director asistente del espectáculo **Invenções** protagonizado por Marilú Marini, en el Teatro San Martín. Por esa época recibí la convocatoria de la Dirección del Teatro Nacional Cervantes, para proponerme este trabajo del que estoy muy contento. Y en relación con la obra (**Ya nadie recuerda a Frederik Chopin**, de Roberto Cossa), yo no la elegí, sino que fue creo una elección conjunta entre el Cervantes y el Instituto de Cultura de Chaco. A mí la obra me

encanta, así que la acepté. Una obra compleja de montar, que para mí constituía un desafío.

—¿Compleja por los cruces temporales?

—Sí, en un plano por eso. Porque es una obra donde el desafío es cómo llevar el relato: cómo conducir al espectador a través del recuerdo de una mujer sobre su familia y cómo incide eso en su presente y en qué se convirtió todo ese pasado.

A su vez, la obra encierra una metáfora a la que es interesante llegar. Creo que al teatro no hay que llegar de una manera conceptual, sino vivencial; hay que lograr construir esa imagen frente a los ojos del espectador y llegarle. El teatro es literatura "encarnable" y se tiene que lograr que los actores sean el vehículo para que el espectador ingrese también en el universo que se está contando.

Por último, había otro desafío que considero central: había fondos públicos para su producción. Por lo tanto, realmente me interesaba que el trabajo tuviera altos índices de calidad. Cuando uno trabaja en algo público está obligado a eso.

—¿Y cómo fue trabajar con el grupo? ¿Habías hecho previamente un *casting*?

No conocía a nadie de esta ciudad. Sabía que me iba a encontrar con actores de experiencias diversas. Hice un *casting*, y en algunos casos fue evidente: Gladis Gómez y Carlos Canto, eran excelentes actores y perfectos para sus personajes,

luego me enteré de sus trayectorias. En el *casting* miré varias cosas: funcionamiento, perfil para el personaje, cualidades para mejorar o pulir...

—¿Quedaste conforme con el espectáculo?

—Por suerte hubo muy buena recepción del público, trabajamos muy duro con los actores y eso se ve representado en el escenario, así que estoy conforme.

—¿Cuánto tiempo trabajaron?

—Trabajamos durante dos meses, con ensayos de siete horas por día. Soy riguroso en cuanto a los horarios o ritmo de trabajo. Y los actores tuvieron predisposición y apoyo desde el primer momento. Fue un trabajo muy serio el de ellos, ya que creo que no estaban tan acostumbrados a este ritmo. Eso habla muy bien de la pasión que pusieron, de su entrega y su confianza, cosas que agradezco muchísimo.

—¿Cuáles fueron y son tus bases para la dirección actuarial? ¿De dónde partís, cuál es tu metodología específica de trabajo o en qué se sustenta?

—Primero lo que busco es leer qué es lo que el material reclama, tanto en términos del dispositivo escénico como de mi experiencia personal. Veo si me siento preparado o tengo que investigar para abordar el material, tanto emocionalmente o por referencias de lecturas, pinturas, música, etc. Eso en una primera instancia; a par-

“Ya nadie recuerda a Frederik Chopin”, de Roberto Cossa

El texto dramático pertenece a una de las figuras clave de la historia de la dramaturgia argentina, Roberto Cossa. Escrito en 1981 se estrenó en abril del 82 de la mano del director Rubens Correa y con notable elenco porteño. Casi treinta años después —a partir del Plan Federal de Coproducciones del Teatro Cervantes y el Instituto de Cultura del Chaco— el texto se revitaliza con el trabajo de actores y técnicos chaqueños, dirigidos por el actor y director porteño, Joaquín Bonet.

La obra alude simbólicamente a las tensiones entre las utopías revolucionarias del anarquismo y socialismo de los años cuarenta y la proyección del fascismo alemán en Argentina. Son portavoces de esas ideologías subyacentes Frank (papel a cargo de Victor Cardozo), un joven escritor que resigna su amor a Zule (Jéssica Zaloqui) para alistarse en la guerra contra Alemania en busca de un mundo mejor; y el padre de Susy y Zule (Néstor Roa), escritor y soñador anarquista, contendiente literario de Jacinto Benavente. Ideologías que se multiplican metafóricamente en los discursos nostálgicos entre Susy (Gladis Gómez) y el placero Palumbo (Carlos Canto), cuando añoran la moral y costumbres de tiempos pasados en contraste con el presente. Y allí, en esa desilusión y desesperanza, renace para ambos la ilusión por un futuro en compañía, ese que, a pesar de los años transcurridos, el destino les tiene preparado.

Un espectáculo que recrea acabadamente la atmósfera, la poética y la esencia del texto de Cossa. Bonet logra una maquinaria teatral armónica no solo en cuanto a destacadas actuaciones de todos y cada uno de los actores —algunos ya más experimentados (Gladis Gómez, Carlos Canto, Néstor Roa, María Teresa Novelli) y otros más jóvenes (Victor Cardozo y Jessica Zaloqui)—, sino en razón de la puesta y el diseño escenográfico, sonoro, lumínico y de vestuario, absolutamente sugerentes, elípticos y sintéticos.

Proyectos de coproducción como estos facilitan un mutuo enriquecimiento entre profesionales de Buenos Aires y artistas de otras provincias, como los de Chaco, en este caso. Y se constituyen en trabajos que deben contribuir a la reflexión, autocrítica y optimización de recursos artísticos (humanos, técnicos y materiales) con que cuentan las provincias, sin perder de vista que su fin último es el ciudadano común, la sociedad toda. Pues es allí adonde apunta, en definitiva, este tipo de proyectos: a que la circulación de bienes simbólicos sea lo más extensiva posible, a que logren visibilizarse talentos artísticos regionales, en pos de una democratización e integración cultural.



• Escena de “Ya nadie recuerda a Frèdèrik Chopin”.

tir de ahí el trabajo conduce a una suposición de cierto tipo de actores que necesito para ese proyecto. Comienza luego el *casting*. Al conocerlos, intento detectar qué características de ellos confluyen con las necesidades del papel y cuáles se oponen o no colaboran. Y si hay que incorporar herramientas. Entonces, empiezo un trabajo con cada uno y paralelamente voy montando el espectáculo. Mi trabajo es acompañarlos: yo organizo, conduzco, pero la verdad es que hoy la función la hacen los actores, no yo. Entonces, soy el que tiene que tratar de inculcarles los mecanismos para que funcione el trabajo en conjunto, arriba del escenario.

El actor es el que acciona en la comunicación que se genera con el espectador, el que lo lleva a través del espectáculo. Entonces, trato de brindarle herramientas de apoyo. Trabajo al lado para comprender su labor. Por lo demás, mi criterio es imaginar las escenas a partir del universo de los personajes. Lograr que el sistema de relaciones de personajes establecido por la obra funcione adecuadamente.

También me gusta planificar: sé perfectamente qué voy a ensayar, para qué, qué estoy buscando y luego sí voy tratando de descubrir junto con los actores.

—¿Qué considerás prioritario para que un espectáculo esté acabado?

—Cuando se genera un casamiento entre la performance de los actores y los operadores de sonido, iluminación y técnica. Cuando no se notan los mecanismos, porque eso distancia al espectador. Por eso es tan frágil el teatro, porque depende de algo que no está. Cuando se trabaja en conjunto, se genera algo que trasciende, para mí el teatro es la búsqueda de esa funcionalidad en conjunto. ¿Qué es lo protagónico?: los actores, no hay vuelta. Vos podés tener el mejor dispositivo escénico, pero si los actores no están convencidos, no están con sus canales abiertos para comunicar y establecer el contacto con el espectador, no pasa nada. Así que trabajo para eso, para fortalecer su confianza, sus capacidades y para enamorarlos de la obra.

—¿Pudiste hablar con el autor de la obra luego de la función de la obra?

—Él fue muy generoso al venir a verla, para mí es un gesto que valoro mucho. Tito Cossa es un autor notable de la historia del teatro argentino. A mí me gustó mucho la visión que tuvo.

—¿Qué rescatás del Plan Federal de Coproducciones del Teatro Nacional Cervantes?

—El impacto positivo que genera traer un proyecto profesional a las provincias, porque no es

que en estas no haya profesionalismo, ni trayectorias actorales destacadas, sino que tal vez no cuentan con los recursos ni medios necesarios para una producción óptima en todos los aspectos. Con el Plan se puede generar un espectáculo de calidad con actores de la misma comunidad y generar un movimiento cultural accesible para todos. Por eso este Plan sirve también para analizar la gestión en términos de organización, planeamiento, cuestiones que son necesarias para que un espectáculo se pre-produzca, produzca y se recepcione de manera óptima, eficiente y eficazmente. Ahí también siempre hay oportunidades de aprendizaje.

—¿Cuáles son tus próximos proyectos o desafíos?

—Ahora estoy preparando varios, dos obras en etapa de pre-producción, y también estoy produciendo junto con Sergio Surraco una obra que va a dirigir Ezequiel Tronconi, un joven director. Se trata de una nueva versión de la primera obra que escribí, que se llama **Ésa no fue la intención**. Planifico la continuidad de esa obra, con los mismos personajes, pero diez años después. A su vez estoy trabajando como guionista para proyectos televisivos o dibujos animados, con Alejandro Maci y Esther Feldman.

Los textos viajan

de país en país

DAVID JACOBS / desde CABA

Durante los meses de agosto y septiembre se llevó a cabo en Buenos Aires una nueva edición del ciclo Nueva Dramaturgia que, como sucede todos los años, organiza el Goethe-Institut en colaboración con otras destacadas instituciones culturales con sede en el país. Esta nueva edición, que se presentó en la sala Espacio Callejón y en el propio Goethe, introdujo una novedad con respecto a años anteriores. Todas las obras, a excepción de **Intrusión**, escrita en 2004, y **Variaciones sobre el modelo Kraepelin**, escrita en 2008, fueron concebidas en conjunto por un autor europeo y otro nacional. Por su carácter de trabajos en proceso, la puesta en escena de cada una de las obras estuvo a cargo de los creadores argentinos. Esta modalidad de trabajo, que se presentó con el nombre de Dramaturgias Cruzadas y que no registra antecedentes cercanos en el país, posibilitó que los textos viajaran de un lado a otro del océano durante su elaboración. Esto implicó que las distintas versiones fueran y vinieran por el Atlántico hasta adoptar las formas que se conocieron en Buenos Aires. Este singular proceso de co-escritura teatral, que debe entenderse como intrínseco al concepto mismo de semimontado, generó discusiones, acuerdos y desacuerdos fructíferos entre los dramaturgos. De este modo, cada texto supo traducir en escena las tensiones suscitadas en torno a los debates producidos entre los participantes durante los intercambios.

UNA PRESENTACIÓN

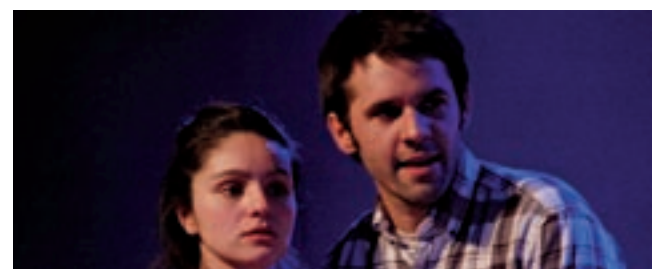
Con varias obras escritas, pese a su corta edad, Frédéric Sonntag es una de las jóvenes promesas del nuevo teatro independiente francés que visitó Buenos Aires. Director, actor, docente, además de autor, sus trabajos han sabido combinar la tradición moderna del teatro de su país con una mirada personal sobre el presente. Egresado del Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático en 2001, crea al poco tiempo junto a un puñado de ex compañeros de clase la compañía AsaNI SiMA donde trabaja en la experimentación y elaboración de sus propios textos teatrales. Fruto de este proceso, son las obras: **Ídolo**, de 2002, **Desaparecido/a(s)**, de 2003 e **Intrusión**, de

2004, entre otras. Por estos días, y en medio de la invitación para participar del estreno argentino de **Intrusión**, Sonntag está trabajando en la escritura de **Repentina timidez en el crepúsculo**, un nuevo texto que proyecta ver en escena en los próximos meses. “Cuando comencé a dedicarme al teatro convivía con la dualidad de saber si me dedicaría a la escritura o a la dirección, dos tareas que me gustaban mucho en mi juventud. En aquella época mis principales referentes combinaban ambas actividades, y me sentía reconfortado por eso. De todas maneras, debo reconocer que siempre me interesó más el costado literario del teatro. Gracias a esto, conocí un teatro fundamental para mi vida. El teatro inscripto en la poética teatral de dramaturgos como Koltès o Lagarce, dos autores que admiro. Ellos han inspirado, en buena medida, mis textos. Sospecho, además, que si hubo un crecimiento en mi escritura en todos estos años es producto de haberles prestado atención. Ambos colaboraron en la transformación que advierto que hubo en mi lenguaje teatral. Es a partir de esto que comencé a entender al teatro como un lugar para el idioma, para desarrollar y reflexionar sobre la propia lengua”, sentencia Frédéric Sonntag a manera de presentación.

LA INTRUSA

En el programa de mano de **Intrusión** hay una foto que acompaña al texto de la obra. En ella, una niña en un descampado rural, arrojada sobre la hierba, observa (o al menos eso intuimos porque está de espaldas) hacia lo alto de una pendiente donde vemos, a lo lejos, y en diminutas dimensiones, una típica casa de campo rodeada, al parecer, de unos galpones abandonados. La foto, en realidad, no es una foto, sino un famoso cuadro, *El mundo de Cristina*, del pintor norteamericano Andrew Wyeth, fallecido el año pasado.

La obra, con puesta en escena de Joaquín Bonet, el mismo de **Testigos**, pareciera desplegarse a partir de esta imagen para desarrollar una trama inquietante: en una casa en las afueras de la ciudad dos parejas se reúnen a descansar. Pero prontamente su tranquilidad se verá alterada por la súbita aparición de una presencia extraña: una



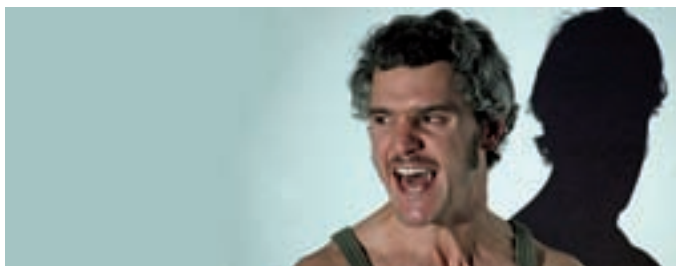
• Escena de “Intrusión” (Chile)

niña silenciosa y apática que, paulatinamente, irá modificando el destino original de los cuatro protagonistas. “La presencia de la niña provoca conflictos entre los jóvenes, hasta llevar a algunos a cometer actos violentos. La obra pone en escena, a puerta cerrada, cuatro personajes que experimentan la pérdida de sí ante un otro problemático”, cuenta el autor. Esta presencia inexplicable, que irrumpe abruptamente en escena como si fuera lanzada desde algún lugar extraño y que, paradójicamente, al mismo tiempo, como todo lo desconocido, se torna lentamente familiar, provoca la sorpresa de los jóvenes y el público presente en la sala. Es el preciso momento donde el espectador se verá identificado con esas cuatro criaturas desorientadas.

El texto, de una extensión poco habitual para este tipo de experiencias –casi dos horas de duración– es un formidable trabajo sobre la mirada y la manera que tiene el teatro de producir autorreferencialidad. Con una puesta más bien sobria, que decidió privilegiar la fuerza dramática implícita en el texto y la lucidez poética encarnada en cada uno de los monólogos escritos por Sonntag, la obra transita, de todas maneras, por zonas reconocibles para el espectador: el suspenso, la comedia de situaciones, el *thriller* psicológico y, algo tan habitual de cualquier relato de ficción: la aparición de un otro que transforma repentinamente la historia y el destino inicial elegido por sus protagonistas. “Ese otro, la niña que irrumpe en la casa de los jóvenes, es un personaje con muchas dimensiones a lo largo de la obra. Es alguien que cambia permanentemente el estado de ánimo de los protagonistas y, al mismo tiempo, abre



• Frédéric Sonntag



• Escenas de "Intrusión" (Chile).

su interpretación en muchos sentidos. Intenté trabajar sobre la dimensión ambigua de este personaje. Esto era lo que me interesaba mientras lo componía", explica Sonntag.

Partiendo de esta actitud de los personajes ante alguien desconocido, **Intrusión** exhibe del algún modo ese otro que hay en nosotros, esa dificultad entre lo que pretendemos ser y lo que nuestros impulsos o deseos nos hacen ser. Como si aquello que consideramos lo desconocido no fuera más que una presencia extraña dentro de nosotros mismos.

La obra y el cuadro de Wyeth parecieran funcionar en paralelo y compartir el mismo universo dramático. Aquel en donde la presencia enigmática del intruso (la niña en este caso) se introduce por fuerza, por capricho o por astucia, y en ese recorrido se revela como una potencial amenaza para los demás. Como si esta niña hubiera sido eyectada desde los propios límites del cuadro y caído en el espacio mismo de la representación teatral. Lo que **Intrusión** nunca pondrá en escena, y este es otro de sus aciertos, es si esta niña-intrusa que en principio ninguno se propone aceptar es real o una construcción imaginaria de los protagonistas. Esta aparente dualidad, que afecta y enrarece aún más ciertos climas sugeridos por la puesta, atraviesa de comienzo a fin la obra. Al respecto, advierte el autor: "El personaje de la niña permite pensar en la posibilidad de una alucinación o una construcción mental por parte de los personajes. Sin embargo, mi interés no pasaba por clausurar su sentido, si no exponerlo a múltiples lecturas posibles. Acepto y entiendo las interpretaciones del público sobre el personaje pero no lo reduciría a única mirada".

IDENTIFICACIÓN DE UNA MUJER

El teatro brinda la posibilidad de mirar y en ese procedimiento de captura visual permite el encuentro con aquello que se conoce como lo

real. Si este acto de mirar implica, de alguna manera, la voluntad de elegir aquello que se desea ver, el texto de Sonntag pareciera partir de esta compleja operación para revelarnos la intensidad de una mirada. En la obra la niña no habla, gestícula poco, no responde a estímulos, no participa de ninguna de las acciones de los jóvenes; solo a partir de la mirada, su único lenguaje, el espectador comprobará, progresivamente, lo que esto provoca en ellos: la degradación moral y cierta debilidad física. A esto los conduce esta niña que por momentos se pasea como una sombra espectral. "En la puesta se pudo ver la evolución y transformación de los cuatro protagonistas motivada por la presencia de esta niña. Este es otro de los rasgos centrales del texto. Además, el trabajo de dirección supo reflejar la situación de fragilidad y vulnerabilidad en la que se encuentra esta niña. En las didascalias hago mucho hincapié en cómo debe mirar la niña y como debe vincularse a través de su mirada con los jóvenes. Su mirada, amable por momentos y, violenta por otros, son elementos fundamentales del personaje y de la obra. Sin esta ambigüedad, el cambio que se produce en los jóvenes no estaría justificado. Es el modo de mirar que tiene la niña lo que modifica las demás miradas".

En definitiva, estos cuatro jóvenes no podrán comprenderla, descifrarla, remontarse a su origen, saber los motivos por los cuales llegó allí y con qué propósitos. **Intrusión** se asienta en esta imposibilidad de identificación y, como consecuencia de ello, presenta una serie de conflictos que originan una trama vertiginosa y un clima fantasmal. A través de la mirada de esta niña, **Intrusión** también reflexiona sobre el otro lado del teatro, cuando ese otro que observa, presuntamente, de manera pasiva la escena modifica con su sola presencia la realidad (re)presentada.

Agradecimiento: Aline Herlaut

PROGRAMACIÓN COMPLETA

Obra/**Dinero o Vida**
por Philipp Lohle y Carolina Adamovsky
Alemania/Argentina

Obra/**X cantidad de personas tienen puesto un jean azul**
por Rebekka Kricheldorf y Gerardo Naumann
Alemania/Argentina

Obra/**Liz**
por Handl Klaus y Percy Jiménez
Austria/Argentina

Obra/**Meiringen, milagros, apátrida**
por Raphael Urweider y Rafael Spregelburd
Suiza/Argentina

Obra/**Fiktionland**
por Gerhard Meister y Romina Paula
Suiza/Argentina

Obra/**Intrusión**
Dramaturgia de Frédéric Sonntag
Dirección de Joaquín Bonet
Francia/Argentina

Obra/**Variaciones sobre el modelo de Kraepelinn**
Dramaturgia de Davide Carnevali
Dirección de Elisabetta Riva
Italia/Argentina

Obra/**La tierra de las montañas calmas**
Por Paco Bezerra y Matías Umpierrez
España/Argentina

Un cuarto de siglo apostando por el teatro latinoamericano y español



MIGUEL ÁNGEL GIELLA / desde Madrid

• Escena de "La casa de Bernarda Alba".



• Escena de "Cacerolas".

En esta XXV edición aniversario (19 al 30 de octubre) del Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) de Cádiz participaron nueve países (Argentina, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Estados Unidos, México, Portugal y España) con un especial acercamiento a Ecuador. En diversas calles y plazas de la ciudad se llevaron a cabo las representaciones de Teatro en Libertad, proyecto que nace en 2004 de cara a los actos que Cádiz está preparando para la celebración del segundo centenario de la promulgación de la Constitución de 1812. EL FIT irá desarrollando hasta 2012 este programa para promover una mayor presencia de las artes escénicas en la calle.

A continuación reseñamos parte de los treinta y cuatro espectáculos que concurrieron a Cádiz.

La muestra se inauguró en el Gran Teatro Falla, con la versión de El Vacie –un grupo surgido del poblado chabolista más antiguo de Europa que se encuentra en Sevilla– de **La casa de Bernarda Alba**, con dirección y dramaturgia de Pepa Gamboa. El montaje estuvo a cargo de TNT (Territorio Nuevos Tiempos) que a través

del Proyecto Imaginario, desarrolla talleres con sectores marginales y marginados de la sociedad con la posibilidad de crear espectáculos. Es así como ocho mujeres de etnia gitana, analfabetas y ágrafas, junto con una intérprete profesional, fueron las encargadas de poner en escena la obra de García Lorca. El público, que llenó el coliseo gaditano, aplaudió de pie durante largo rato esta versión muy libre de **La casa de Bernarda Alba** por este grupo de mujeres de El Vacie, cuya puesta ha sido considerada como uno de los éxitos de la temporada teatral española.

Argentina estuvo presente con tres montajes, dos de ellos en el Patio Baluarte de la Candelaria: Intimoteatroitinerante con **Donde comienza el día**, autor y director Fernando Rubio, y Tangelpeando con **Cacerolas**, de Gabriel Rovito y Mónica Yuste.

Fernando Rubio define **Donde comienza el día**, como un híbrido entre obra de teatro, instalación y encuentro entre personas. En el patio se armaron siete tiendas de campaña blancas; dentro de cada una de ellas seis personas esperamos sentadas. Por uno de los costados entra un hombre que nos

cuenta una breve historia y sale; inmediatamente entra una mujer, y así hasta siete historias. En todas ellas hay mucha soledad, hay dolor, miedo, petición de ayuda. Miran a los ojos con una fuerza abrumadora, susurran al oído... uno siente ganas de huir... aunque prefiere quedarse. Notable actuación. Todo sucede en treinta minutos.

Cacerolas se inspiró en el fenómeno conocido como "el cacerolazo", que fue la respuesta espontánea y popular a la crisis económico-financiera que el gobierno argentino enfrentó hacia finales de 2001 con medidas como la devaluación de la moneda y el corralito. Se trata de un magnífico montaje que combina música, teatro, con una fuerte presencia audiovisual. Una guitarra, un bandoneón, un bajo, un piano, una batería y varios instrumentos autóctonos, junto con las propias voces de los ejecutantes, conforman un espectáculo con un ritmo trepidante en el que está presente el sonido urbano electrónico del tango, la milonga, la música tradicional argentina y la copla española. El público aplaudió el gran despliegue actoral y musical de este grupo argentino que se sirve del



• Escena de "Dies irae".



• Escena de "Tangolpeando con Cacerolas".



• Escena de "El gallo".



• Escena de "Aire frío".

humor irreverente para denunciar acontecimientos sociales de la historia reciente del país.

El tercer montaje, **El trompo metálico**, con dirección y dramaturgia de Heidi Steinhardt, se presentó en la sala Tía Norica. La obra se desarrolla durante una noche en la vida de una familia acomodada, que vive en una mansión venida a menos, formada por un padre perverso, cruel, una madre frívola e inculta, sojuzgada por su esposo, y una hija inteligente, que habla idiomas y que recibe una educación ponderadamente victoriana. El vestuario es de época (siglo XIX) aunque a través del texto se hace referencia a la actualidad. Los padres utilizan la cultura para someter a la hija a todo tipo de vejaciones. Autoritarismo, violencia y represión están presentes a través de esta obra que contiene importantes dosis de absurdo y humor negro. Relevante texto y espléndida actuación.

Francisco Sánchez y Tryo Teatro Banda (Chile) trajeron a Cádiz **Pedro de Valdivia, la gesta inconclusa**, dirección de Sebastián Vila. Espectáculo teatro-musical en el que tres juglares dan vida a una historia donde se representan los primeros años

de la conquista de Chile (1536–1553) con Pedro de Valdivia como protagonista, tomando como hilo conductor las cartas que el conquistador le envió a Carlos V, rey de España, en las que da cuenta de sus actos y solicita su ayuda. Por un lado, los miembros de esta epopeya intentan, en un esfuerzo desesperado, conquistar y someter a los indígenas; por otro, los mapuches logran revertir en parte esta situación, dando, a último momento, muerte al conquistador. La música en vivo sirve de apoyo a todo el espectáculo. El trío protagonista hace uso de múltiples instrumentos: bandoneón, acordeón, clarinete, violín, guitarrón chileno, bajo eléctrico, trombón, charango, percusión, instrumentos mapuches; al mismo tiempo, interpreta canciones e impone un ritmo vertiginoso a un montaje que se distingue por su excelencia.

Teatro de Ciertos Habitantes —que ya habíamos visto en **De monstruos y prodigios: la historia de los castrati** y en **El automóvil gris**— es una compañía mexicana que acostumbra a sorprender con sus puestas y en esta ocasión no fue la excepción. **El gallo** es el proceso de montaje de una ópera

creada por el director Claudio Valdés Kuri en colaboración con el compositor británico Paul Baker. A lo largo de la puesta asistimos a las audiciones, a los ensayos y, finalmente, al estreno de la obra. En el escenario se encuentra un piano y, en los laterales, asientos y atriles con partituras que eventualmente serán ocupados por miembros de los Cuartetos de la Camerata del Gran Teatro Falla. Montaje de gran relevancia en el que se conjuga el movimiento corporal de estos seis actores cantantes, la técnica vocal y musical, a la vez que se utiliza un lenguaje formado por un pastiche de lenguas de distintos países (Japón, Irán, Antillas Francesas, México e Inglaterra) que son aquellas en las que se expresan cada uno de ellos y que debido a sus matices interpretativos lo convierten en lenguaje universal. **El gallo** resultó ser uno de los mejores espectáculos de este festival.

Teatro Malayerba (Ecuador) puso en escena **De un suave color blanco**, dramaturgia y dirección de Arístides Vargas y textos de ocho de los participantes en la puesta. La obra responde a un proyecto de investigación sobre algunos cuentos

y novelas de Pablo Palacio, escritor ecuatoriano precursor del surrealismo. El montaje se adentra en un mundo de realidades–irrealidades en el que predomina la lógica del desdoblamiento. La memoria, la locura, la muerte, están presentes a través de esta pieza que recrea un mundo de pesadillas en clave fantástica.

La compañía Teatro Avante (Estados Unidos), bajo la dirección de Mario Ernesto Sánchez, trajo a Cádiz una versión libre realizada por Raquel Carrió de la obra **Aire frío**, del cubano Virgilio Piñera. La pieza tiene lugar en la Cuba prerrevolucionaria, y es una reflexión sobre las ilusiones y los deseos de un grupo familiar de clase media que tiene problemas para salir adelante, que se encuentran permanentemente al borde de la penuria y que se enfrentan cada día a una realidad que los supera; al mismo tiempo, refleja el implacable paso del tiempo sobre cada uno de sus miembros. Ajustada versión, estupendo reparto y acertada dirección.

Hubo dos espectáculos españoles de danza que sobresalieron por la calidad de sus propuestas.

Eva Yerbabuena presentó **Lluvia**, con dirección musical de Paco Jarana. El Gran Teatro Falla, con su sala a rebosar, fue testigo de este ballet flamenco encabezado por la bailaora granadina Eva Yerbabuena y acompañada de un cuadro flamenco de baile, cante y toque, que hizo vibrar al público con una muestra de flamenco, danza contemporánea y ritmos actuales. Soberbio espectáculo. Indescriptible el aplauso final del público gaditano.

El otro espectáculo de danza que atrajo la atención y el aplauso del público, también en el Gran Teatro Falla, fue **Dies Irae; en el Réquiem de Mozart**, creación y dirección de Marta Carrasco. Tomando como punto de partida e inspiración el Réquiem de Mozart se crea una ceremonia profana habitada por personajes delirantes en la que se revisa de manera crítica el papel de un tipo de iglesia, la del poder, y, especialmente, su actitud hacia las mujeres. Montaje irreverente, lleno de contrastes y de un intenso dramatismo que combina de forma brillante teatro y expresión corporal.

Els Joglars clausuró esta edición del FIT con la obra **2036 Omena-G**, dramaturgia, espacio escénico y dirección de Albert Boadella, en conmemoración de los cincuenta años de la compañía que se cumplen en 2011. La pieza da un salto de 25 años hacia el futuro, momento en el que celebra su 75 aniversario. Una entidad bancaria homenajea a los supervivientes de la que fue en el pasado “una insigne compañía de cómicos”. El resultado es una obra cruel, sarcástica, divertida y por momentos, tierna, que se mofa de la izquierda progresista y que se recrea en lo políticamente incorrecto. Coincidimos con la crítica que la puesta está lejos de aquellas obras maestras que realizaba el grupo en los años noventa. No obstante, el montaje puso de manifiesto el alto nivel de interpretación de este grupo catalán.



• Luis Molina, titular del CELCIT, con el premio FIT de Cádiz Atahualpa del Cioppo

Encuentros

Se celebraron una serie de actos complementarios. Del 21 al 24 de octubre se llevó a cabo el XIV Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas que, coordinado por Margarita Borja y Diana Raznovich, tuvo como tema **Los cuadernos de la dramaturgia**. Griselda Gambaro fue una de las personalidades invitadas que participaron en el encuentro. Coordinados por Eberto García Abreu se celebraron los Foros de Creadores y el IV Encuentro de Investigación Teatral. Este último contó con una cantidad importante de ponencias sobre el tema **Dramaturgias por/para/en/ de/ desde la escena**. Destaca dentro de este IV Encuentro la celebración de una mesa en la que participaron Griselda Gambaro, Diana Raznovich, José Luis Ramos Escobar y Arístides Vargas con ponencias sobre sus respectivas dramaturgias. Se presentó un gran número de publicaciones teatrales, entre las que figuran: **Lenguajes teatrales**, editado por Dora Sales, **Actas del Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, 2009**; Jorge Pignataro Calero y María Rosa Carvajal, **Memorias de un crítico teatral y Diccionario Biográfico del Teatro Uruguayo (Actores y Técnicos 1940/2010)**; Instituto Nacional de Teatro (Argentina) **Antología de teatro latinoamericano 1950–2007**, de Lola Proaño y Gustavo Geirola (compiladores); **Arte y oficio del director teatral en América Latina**, Vols. I–IV, de Gustavo Geirola; **Estéticas de la periferia**, de Patricia Devesa, y Revista virtual www.i60-arteycultura.com.ar; **Cuando el arte da respuesta**, de Jorge Dubatti y Claudio Pansera.

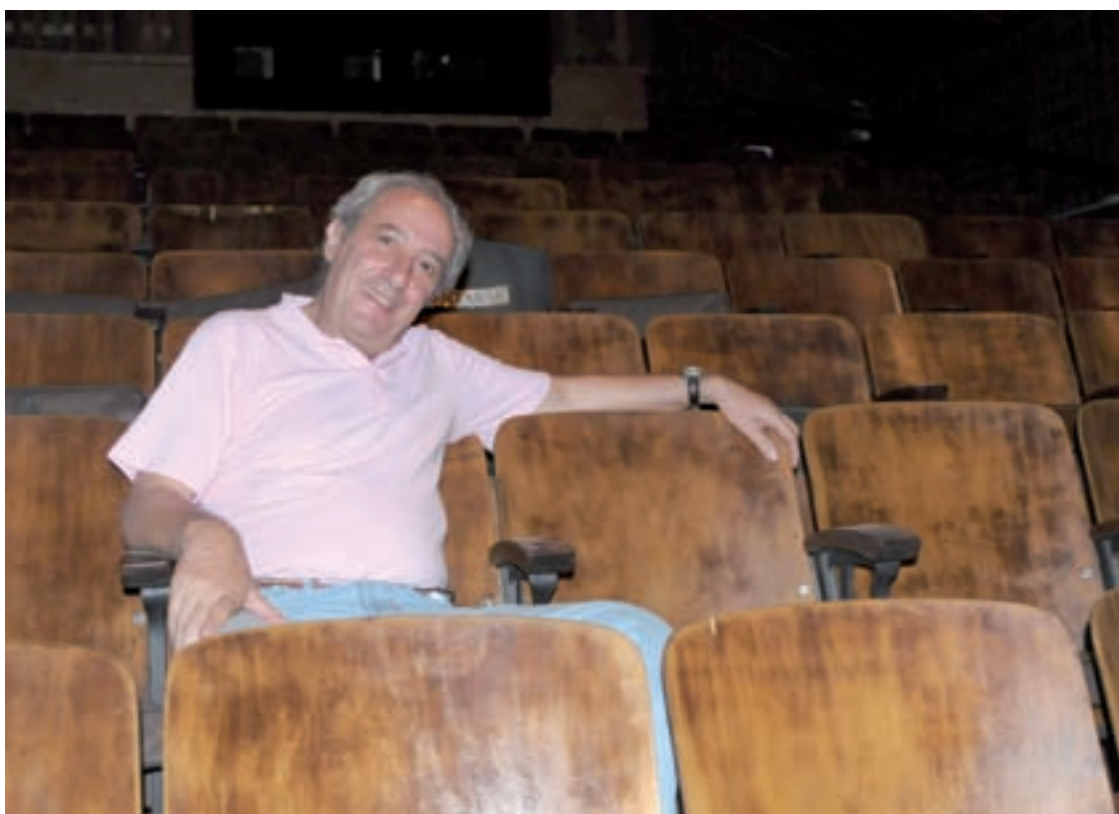


Hubo dos exposiciones: **El FIT en cartel**, que recoge los afiches de las veinticinco ediciones del festival, y **Bolívar enamorado** del reconocido artista plástico colombiano Diego Pombo. El XI Premio FIT de Cádiz Atahualpa del Cioppo le fue otorgado al Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), que cumple treinta y cinco años de promoción y apoyo a las artes escénicas, y a su fundador, Luis Molina. El Homenaje del FIT de Cádiz recayó en Ana Belén, una de las grandes estrellas españolas del teatro, del cine y de la canción.

Este año el festival contó con una excelente acogida por parte del público gaditano, con lleno total en las salas y gente volcada en las calles. Felicidades al FIT y a su director José Bable en este veinticinco aniversario de toda la familia teatral iberoamericana.

LITO SEKMAN

“Los momentos más felices de mi vida los he pasado en ensayos”



• Tito Sekman en la Sala de Teatro de la Universidad de Entre Ríos

Monogamia de Marco Antonio de la Parra y **Una tragedia argentina** de Daniel Dalmaroni permitieron, en la última temporada, observar dos creaciones bien diferenciadas en la producción del entrerriano Lito Sekman. Formado en Buenos Aires con maestros como Oscar Fessler, Alberto Ure y Roberto Villanueva, creador del Departamento de Teatro de la Universidad de Entre Ríos, está convencido de que “todos los nuevos tiempos son mejores”, por eso se conmueve con las nuevas escrituras tanto como con aquellas que guiaron su formación.

CARLOS PACHECO / desde CABA

“Empecé a hacer teatro cuando era muy joven, en Paraná –cuenta el actor y director–. Descubrí el teatro a partir de los santafesinos. La influencia de Cocho Paolantonio, Chiri Rodríguez, Carlos Pais, Carlos Thiel, los hermanos Catania, fue muy importante en los años 60. Recuerdo que cruzábamos a Santa Fe, en la lanchita o en la balsa, para estudiar teatro, queríamos formarnos. En ese momento, Oscar Fessler y Patricia Stokoe llegaron a la ciudad para desarrollar un trabajo análogo al que hacían en Buenos Aires, en el Instituto de Teatro de la Universidad. Fessler fue muy fuerte para nosotros, descubrimos una manera de ver y de producir teatro muy diferente, sobre todo en lo que se refería a la técnica del actor. Empezamos a sistematizar un trabajo para el actor de una manera sensible y racional a la vez. Fessler nos introdujo en autores como Chéjov, Ibsen, Strindberg, García Lorca, Durrenmat. Pocos argentinos, es cierto. Pocos autores nuestros. Esa era una de las cosas que nos cuestionábamos. Así empezamos a conocer el teatro de texto. Él era un gran maestro, un gran pedagogo. Tenía una gran capacidad para transmitir algunos conceptos sobre cómo ir asumiendo, encarnando, desde uno mismo, parte del trabajo de las acciones físicas de Stanislavski y combinaba eso con un trabajo en el que aparecían elementos del distanciamiento brechtiano. Él estaba bastante metido en esas cuestiones. Recuerdo que rendimos segundo año con escenas de **El alma buena de Sechuan** o **El círculo de tiza caucasiano** de Bertolt Brecht. Se originaba algo interesante. Había que ser muy espontáneo pero, a la vez, muy fiel a esos textos. En mi labor posterior he descubierto que, a veces, me cuesta hacer explotar algunos textos para trabajar libremente”.

–Pero hay un momento en que aparece otro maestro que es verdaderamente revelador en tu carrera

–Llegó un momento en que dije: “Tiene que haber otra forma de trabajo”. Ahí pude conocer a la persona que más he admirado en teatro como maestro y como pensador, alguien que trascien-



• Escena de "Una tragedia argentina".

de lo teatral. Es Alberto Ure. Después de haber visto **Palos y piedras**, y sobre todo **Atendiendo al Sr. Sloane**, reconocí la manera en que encaraba la producción, el relato escénico y lo que sucedía en ese relato a través de los actores. Ellos se iban vinculando no solo con verdad sino con vitalidad. Estudiando con él y trabajando sobre el escenario, descubrí que había otra forma de trabajo no tan racional, en algún sentido. Siempre una de las dificultades mayores es la razón vs. lo salvaje, lo emocional, lo instintivo. Lo crudo y lo cocido, al decir de Levi Straus. Ahí empecé a transitar por un nuevo camino y me fui entusiasmando cada vez más con el hecho de ser actor. Soy actor, un buen actor de comedia. Cuando actuó me sale lo cómico. Parece paradójico, pero es así.

—¿Y, cómo llegas a la dirección?

—Uno no elige ser director. A veces la dirección aparece por necesidad. Cierta timidez se fue acentuando en mí con los años; timidez que, por otro lado, está sustentada en el hecho de querer explorar más en procesos de producción, en la dirección, en la elección de obras. Es una manera muy interesante de conocer más profundamente a la gente, también. En el teatro, la capacidad de relacionarse con el otro es muy importante. Para mí, un aspecto de la dirección es tratar de encontrar una manera particular de relacionarme con el actor. Es a través de su cuerpo emocionado que se va relatando esa historia que, en un principio, a uno como director lo impactó, lo inspiró. Si bien es cierto que en toda puesta hay una combinación de signos: la música, la literatura, la plástica y, entre ellos, el texto es uno más, creo que la presencia del actor es fundamental. La buena elección de un actor, de una actriz, para actuar un rol determinado, es para mí una de las condiciones básicas. Creo que cualquiera no puede hacer cualquier persona-



• Escena de "Monogamia".

je, al menos para ser fiel a la idea o imagen que uno tiene de ese relato. Y tiene que ver tanto con la persona, con su sensibilidad, con su subjetividad. En realidad en todo proceso se da una combinación de subjetividades: la del director, la del actor. Y esto, que se potencia en el clima, en el paisaje de los ensayos, va a ir determinando la cantidad de explosiones necesarias que alimentarán los conflictos que se tienen que ver en un grupo dramático a la hora de llevar a cabo un trabajo.

—Te gustan los procesos, con lo cual el ensayo parece ser un espacio de mucho placer...

—Generalmente, cuando se trabaja con actores, el drama naturalmente es casi — como decía Alberto Ure— material radiactivo. El momento más difícil de lograr en el acompañamiento del actor es cuando se tiene que producir un hecho explosivo, en el mejor sentido, para que salgan chispas de algo y que se pueda producir un hecho vivo. ¿Cuántas chispas, cuántos relampagueos, cuántos estallidos se tienen que producir en una jornada o jornadas de ensayo?, son muy pocos. Los momentos más felices de mi vida los he pasado en ensayos, no en funciones. ¿Por qué es así?, porque parece ser que es mi morada, es la calentura, el horno, la cocina, la tibieza. El ensayo es el lugar donde uno está seguro de que se va a equivocar y que puede tener la posibilidad de corregir, de descubrir algo potente. En las funciones también, pero felizmente donde yo más libre me siento es en los ensayos. Allí no quiero inventar nada, tengo la libertad de poner en marcha algo que se me ocurre, de producir un verdadero encuentro. A veces son muy pocos los encuentros y no es responsabilidad de los actores sino de quien conduce, el director. Y ahí deberé pensar, profundamente, qué estímulo es necesario para activar el cuerpo del intérprete.

—¿Qué te ha ido pasando con los textos al cabo de los años? En el momento del que hablabas al comienzo, se trataba de materiales de estructuras muy diferentes a los actuales. Eso ha ido variando, las historias se han ido empequeñeciendo, han desaparecido los grandes protagonistas...

—A partir de la década del 80 toda la dramaturgia universal y argentina se fue modificando. Yo en esa época entro en conflicto, en crisis. Por que entra en crisis la noción de personaje, de relato, de acción dramática. Ya cuando leí a Becket, Adamov, Pinter me había pasado algo similar, aunque me movilizaron mucho. Pero los tenía en un rincón, en un estante de la biblioteca; eran como inalcanzables. En aquel tiempo hacía, además, un tipo de teatro más cercano al realismo. Entonces empecé a interesarme y a descubrir qué me pasaba a mí con esos textos como actor y, en soledad, al releer algunas líneas de esos textos empecé a comprender, a sentir que eran como especies de rompecabezas que uno podía desarmar. No contenían una forma "aristotélica" del relato. Y eso me empezó a gustar. La primera obra no realista que dirigí fue **El desatino** de Griselda Gambaro. Alberto Ure era un profundo admirador de Gambaro y fui a ver un ensayo de **Sucede lo que pasa**. Ahí empecé a descubrir una mujer con la que me empecé a identificar. La identificación surgió a partir de una necesidad "y eso —dije—, debe ser más entretenido, más divertido, para los actores, para los directores, para el público". Cuando llegué, después de mi experiencia en Buenos Aires en el 83, a Entre Ríos, la primera obra que dirigí fue **El desatino** y a partir de ahí ya empecé a interesarme por los nuevos autores argentinos. Cuando descubrí a Rafael Spregelburd me sucedió lo mismo. Bienaventurada esa nueva generación de autores y directores que tenemos como Daulte, Spregelburd, Veronese. Empecé a leerlos y esas lecturas me producían mucha gratificación. Mi alegría era empezar a descubrir y a estudiar y aprender a poder hacer esos textos que eran para mí muy difíciles. Era una contradicción y una paradoja. ¿Por qué elegía esos textos? Es que tenían latidos muy interesantes, eran latidos que yo escuchaba, y necesitaba aumentarles sus sonidos. Y ahí empecé trabajar **Destino de dos cosas o de tres** de Spregelburd. En aquel momento toda la producción del grupo Carajaji fue muy fuerte para muchos de nosotros, los de mi generación. Contemplar y leer y recibir el impacto de esos



• Escenas de "Una tragedia argentina".

textos que no tenían que ver con mi formación académica universitaria tan severa, resultó muy impactante. Spregelburd vino a dar un seminario a Entre Ríos y nos acercó material sobre la nueva dramaturgia mundial. No reniego de los otros autores pero, paradójicamente, creo que todos los nuevos tiempos son mejores. El tiempo o el ritmo, la vida, la comunicación de cada época necesita otra estructura de relato, otra forma de relatar. Volviendo a estos muchachos, me habían entusiasmado muchísimo sus obras. Lo mismo me pasó cuando leí **Criminal**, de Javier Daulte, en ese momento me impactó la condensación. En tan poco tiempo una historia de amor tan fuerte, tan intensa entre dos hombres y donde lo lúdico y el juego estaban permanentemente. Es una tragedia juguetona. Lo trágico estaba permanentemente narrado con humor, con mucho juego. Lo trágico estaba íntimamente emparentado con lo lúdico.

–En tus últimas producciones –**Monogamia** de Marco Antonio de la Parra y **Una tragedia argentina** de Daniel Dalmaroni– elegís materiales muy opuestos. ¿Cómo llegás a ellos?

–Yo soy director de teatro de la Universidad Nacional de Entre Ríos hace muchos años. También soy docente y fui el creador del Departamento de Teatro. Es una universidad joven y allí creé, también, el elenco rotativo de teatro. Se van rotando actores, escenógrafos, y a veces hacemos cosas en conjunto con Santa Fe. De acuerdo a los actores y las actrices que voy conociendo me surgen las obras para hacer. Leo obras y las que me interesan las voy poniendo en carpeta. El repertorio está determinado por la gente que veo, que descubro, que me parece adecuada para determinados proyectos. Pensé que nosotros estamos en el interior del interior. En Entre Ríos no hay tantos actores o actrices como en Córdoba, Rosario, Tucumán. Es muy difícil, a veces, elegir una pieza. Creo mucho en la subjetividad, en la relación persona–personaje. No pongo mucho el foco en el oficio del actor, en el trabajo de muchos años; lo respeto pero, en verdad, son pocas las ve-

ces que uno ve espectáculos que a nivel actuación resulten realmente deslumbrantes. A veces uno va a al teatro para ver actuar, nada más; no para que le cuenten una historia. Como espectador, son escasísimos los momentos en los que, verdaderamente, me ha gustado algo.

–¿Ves la imagen de una persona y ya conoces el interior también?

–Algo de eso hay. Creo en la disciplina, en el oficio, en el entrenamiento del actor. Pero hay actores que son para una determinada cosa. Ure decía que hay actores que llevan siempre un personaje adentro y a veces les cuesta hacer otros. Uno ve excelentes actuaciones y después, cuando ves a ese intérprete en otro rol, aquel personaje sigue estando con él. Es raro. La rutina es anticreativa. Pero se instala. Te infectás. La rutina en el trabajo artístico no es buena. Brook decía que uno tiene que ser uno mismo; la verdad está en uno pero tiene que tener la capacidad para poder mirar lo que pasa afuera. Porque allá hay otra verdad. Y para que vos seas más uno, tenés que observar, absorber y conocer y descubrir la verdad del otro. Si uno se mete en sí mismo se olvida del bosque. Por mirar mucho el árbol se olvida del bosque.

–¿Qué valores te interesaron en piezas como **Monogamia** y **Una tragedia argentina**, dos de tus últimas producciones?

–De Marco Antonio de la Parra había leído y visto **La secreta obscenidad de cada día** y me gustó. Sabía que Carlos Ianni, en Buenos Aires, había dirigido **Monogamia** y que se había mantenido mucho tiempo en cartel. Leí un comentario crítico que me pareció interesante porque hacía una muy buena reflexión acerca de la relación entre esos hermanos que son los protagonistas de la obra. Leí la pieza y me interesó, me gustó. Y pensé que a los actores podía interesarles también. Son muy atractivos los personajes y la forma en que está escrita la pieza. Lo que más me gusta son las vueltas que da el autor hasta que llega a una revelación inesperada. Es un desafío interesante para trabajar con los actores.

Respecto de **Una tragedia argentina**. Había leído las obras de Dalmaroni. Me interesó la reflexión que hace el prologuista Jorge Monteleone en el libro que incluye cuatro piezas. Me gustó la forma tan brutal pero dramática con la que el autor construye su texto. Yo veía que había una cosa melodramática concentrada al mango, mientras lo que ocurre es totalmente inverosímil. Me atrajo, también, cómo una palabra, una mirada: denuncia, mata, encubre. Fue muy rico el proceso de ensayos con los actores. Como director traté, en todo momento, de abordar ese absurdo, volver verosímil lo inverosímil. Acá, podría decirse, que no hay literatura dramática, acá hay hechos brutales y una teatralidad explosiva. Lo poético aparece en la puesta en escena. La violencia de lo que se dice, de lo que sucede, hace estallar ciertas historias, conceptos y reflexiones, de lo micro a lo macro. En una familia tipo, chiquitita, de relaciones fuertes se instala un modo de pensamiento que ya no va más y hasta lo político atraviesa todas las escenas. Pero no lo político ideológico sino, una forma de politizar las relaciones de poder.

–¿Qué cosas tiene que tener una obra para que te motive a llevarla a escena?

–Tiene, no necesariamente, que estar bien escrita. Yo tengo que escuchar el rumor, los latidos de ese texto y ver quién puede hacerlo. Tampoco me interesa únicamente el tema, aunque muchas veces el tema es importante. El tema es insuficiente para poder producir sentido en el escenario. La escena te denuncia en seguida, te delata. Muchas veces escucho la frase “trasladar a la escena”. Se puede trasladar un carro, un objeto. En escena hay que construir un mundo análogo al universo que dejó huellas a través de la lectura. Acá se trata de materializar pero la materia se tiene que construir de una manera que sea muy personal y donde influyen los actores y el director. Para producir sentido hay que trabajar de una manera física, muscular e intelectual. El corazón es un músculo frágil y también hay un músculo frágil ahí arriba, en el escenario.

Cuando los títeres llegaron a la TV



Entre los archivos personales que ha dejado la destacada titiritera Sarah Bianchi se encuentra **Memoria televisiva titiritera**, un grupo de textos donde la creadora no solo repasa su incursión en el medio, desde 1955 a 1990, sino también, allí se reúne una serie de guiones de los programas en los que participó. Se transcriben a continuación fragmentos de estos documentos inéditos.

EL COMIENZO DE LA HISTORIA

Finalmente había llegado la televisión a la Argentina. Pocos eran los que podían adquirir el aparato y, la mayoría de la gente se agolpaba ante las vidrieras de los negocios para conocer a ese monstruo que nos estaba invadiendo.

Mane Bernardo y yo tardamos años en comprar uno, aunque no para ver nuestras actuaciones ya que los programas salían al aire en vivo y, mientras la gente los gozaba en la pantalla, nosotras estábamos haciéndolos en el estudio del canal.

Sorpresivamente Amadeo Dell'Acqua, pintor y también titiritero, funcionario de la Caja Nacional de Ahorro Postal, nos llamó para hacer una prueba con nuestros títeres en TV. Aceptamos encantadas, no sabíamos nada de ese nuevo lenguaje pero allí nos largamos pensando en representar una buena obra para chicos y matizar las dos partes para el cambio de decorados con una de las danzas que teníamos en el repertorio: una tarantela bien movidita. ¡Qué momento terrible cuando anunciaron: "¡Y ahí viene la cámara!", y vimos que empujado por un asistente se acercaba ese monstruo cabalgado por el que lo manejaba enfocando nuestro pequeño escenario.

Todo fue muy bien en la primera parte y a velocidad se empezó a cambiar el decorado mientras supuestamente comenzaba la danza. Yo movía al bailarín Zanetto y una compañera a Giannina, la bailarina. Habíamos entregado antes nuestro disco de 78 revoluciones, de pasta por supuesto, y esperamos la música que no llegaba. A nues-



tro alrededor gestos desesperados indicando que bailáramos y tuvimos que empezar a mover los muñecos sin respetar la coreografía que teníamos tan ensayada, tratando de mantener un ritmo acorde hasta que la cámara cortó. Yo había estado tratando todo el tiempo de hacerles entender que me largaran la música pero, recién cuando terminamos, me enteré de que no había control simultáneo entre el piso y el control central, así que el disco salió al aire sin que nosotros lo oyéramos. Nos comentaron que todo había estado muy bien, pero yo, que nunca transpiro, estaba empapada de cabeza a pies.

Este debut, memorable para mí, tuvo lugar el sábado 19 de julio de 1952 a las 17.30, en TV Radio Belgrano, ubicada en Ayacucho y Posadas.

Esta primera y otras experiencias sueltas nos permitieron conocer paso a paso, la técnica de ese nuevo campo que se abría para un arte con sus propias reglas. Aprendimos que la TV no era teatro fotografiado, que lo visual primaba sobre la palabra ya que los títeres no resisten, con su estatismo de máscaras fijas, largos parlamentos. También nos dimos cuenta de la necesidad de cambiar los lugares de acción y construir, como si fuera cine, distintos sets donde la cámara pudiera moverse con tranquilidad.

Todo eso y mil detalles más hicieron que, cuando en 1955 tuvimos el primer trabajo estable, o sea una verdadera serie con un programa semanal, ya nos sintiéramos más seguras. Además, técnicamente, en esos pocos años, la televisión había crecido mucho: ya no se trabajaba con una

sola cámara, sino con dos y hasta con tres y, en el estudio, oíamos el audio.

Había en Canal 7 excelentes directores de cámara y nos tocó en nuestra primera tira semanal televisiva nada menos que Martín Clutet, un genio de esa época al que siempre recordaré tanto por su valor profesional como por todo el amor y dedicación que ponía en su trabajo.

Con él comenzamos el programa **Teletíteres Revista** el 3 de junio de 1955, hace ya más de cincuenta años. No existía por entonces el video, los programas salían en vivo así que cualquier error no era corregible. Yo tenía que entregar nuestro guión al Canal una semana antes y había tres días de ensayo. En el primero, de mesa, Martín, nosotros y el elenco leíamos el guión y fijábamos los repartos; en el segundo, se trabajaba ya con los personajes títeres y el tercer día lo hacíamos en el piso con las cámaras y los decorados. El cuarto día ya llegaba el “¡Estamos en el aire!”. Y que Dios nos ayudara, que nada fallara, que nadie dejara de ubicarse exactamente en su lugar y pasara de un decorado a otro sin atravesarse frente a las cámaras. A veces sucedían cosas por las cuales había que recurrir a la improvisación para ayudar a un compañero al que se le había atrancado un títere y no llegaba a calzárselo.

Pero como todos procedíamos del teatro, la TV en esa continuidad de la no grabación se hermanaba con él porque, cuando se levanta el telón, ya no hay otra defensa para el actor que su actuación.

Había que imaginar que el lente de la cámara

era el gran ojo del espectador, aunque la diferencia especialmente en un programa como ese, destinado a los niños, era que no se recibía en vivo la respuesta del público. Había que imaginársela, los chicos no estaban allí, sino sentaditos en su casa, frente al televisor. Un día hablábamos de eso con el director Cecilio Madanes y nos propuso traer un grupo de pequeños espectadores al estudio. No lo acepté, íbamos a romper la magia de no conocer cómo cobraba vida todo eso y nos verían a nosotros escondiéndonos debajo de una mesa o corriendo a ocultarnos detrás de un frontón. Entonces Madanes sugirió: “¿Y si les hablan a los chicos a través de la pantalla como si estuvieran presentes?”. La idea era buena y en el siguiente programa entablamos diálogo desde la pantalla dirigiéndonos al público. Madanes presenció el capítulo en su casa con chicos, y nos aseguró que funcionó muy bien.

Y así pasó por Canal 7, en esa época LR 3 Radio Belgrano TV, nuestro primer programa con continuidad.

DESPUÉS DE LOS DEBERES

Habíamos estrenado en 1968, en el Teatro Municipal San Martín, el espectáculo **Toribio busca su media** en el cual el protagonista era un payaso ingenuo, simpático y siempre amigo y cómplice de los chicos. La novedad consistía en que era interpretado por un actor (Guillermo Molina) que al entrar detrás del frontón titiritero se integraba a los muñecos convirtiéndose en un títere exactamente igual a él.

El éxito de la temporada teatral nos decidió a continuar manteniendo al personaje conductor, en los siguientes años, en las obras **Toribio camina para atrás**, **Toribio abre las puertas** y **Toribio aventurero**.

Espectadora de Toribio fue la escritora Sara Gallardo que, al decidir en 1969 incursionar como productora en televisión, requirió nuestra participación en su programa **Después de los deberes**. El contrato incluía nueve presentaciones semanales con la intervención de Toribio en los meses de octubre y noviembre. Nuestra propuesta argumental fue que los títeres, supuestamente, estaban en otros países lejos del Canal y al recibir la invitación se ponían en marcha en su carreta y recién llegaban al estudio en el último programa. Lo que se narraba en las presentaciones eran las aventuras que les sucedían en ese viaje y de las cuales se enteraba la conductora del programa, Nené Malbrán, por diferentes medios.

Ese esquema permitía incluir historias, peripecias y danzas autóctonas de los países que iban atravesando y un juego fluido que, en cada programa, esperaba que ese fuera el día de la llegada de los títeres. No le costó mucho a Nené Malbrán, excelente actriz, integrarse a la aventura y disfrutar de las disparatadas aventuras que se sucedían en el viaje.

Después de los deberes se grabó en el Canal 7, por entonces ubicado en Leandro N. Alem 735, los días sábados de 8 a 10. Salía al aire los miércoles de 18 a 18.30, con dos cortes comerciales y una duración real, de cada participación, de 22 minutos.

TÍTERES EN MÚSICA JOVEN Y MÚSICA Y TÍTERES

La música joven estaba destinada especialmente a los adolescentes y ese público fueron los fans que seguían el programa en Canal 9, una vez por semana en horario vespertino. Comenzó con el título de **Música y títeres** y luego continuó como **Títeres en música joven**.

Coincidió con una época en que teníamos a menudo giras y actuaciones en el interior y yo hacía equilibrios para presentar con tiempo los libretos y organizar los horarios y días de las giras.

Pero volviendo al programa **Música joven**, los intérpretes eran un grupo numeroso de jóvenes que bailaban las músicas en boga en ese momento, muchas de las cuales se estrenaron allí. **El extraño del pelo largo** se repitió en varios programas porque era un hit. De esos jovencísimos intérpretes muchos llegaron a ser con el tiempo primeras figuras del espectáculo, como Silvana Di Lorenzo que ya se destacaba con sus convicciones y su belleza.

Para la parte de títeres inventé números sueltos y una breve serie de *cowboys*, lo que me permitía unir situaciones de acción y una inclusión temática amorosa entre dos *cowboys* que se disputaban el amor de una chica.



• Sarah Bianchi

Aunque en esa época no estaba tan en boga el valor del *rating*, el programa lo tuvo en los meses que se transmitió. Incluso me atreví a mezclar los títeres con los bailarines del conjunto y la experiencia resultó bien.

Música joven se presentó en 1974 y, al continuar en 1975, su título fue **Música y títeres**.

EL CIRCO DE LOS DOMINGOS

Es un hermoso recuerdo el haber podido compartir en Canal 13 este programa con Maurice Jouvét, actuando en un estudio convertido en pista de circo. El programa se desarrollaba entre números de payasos, trapecistas, animales y los títeres. Era una verdadera fiesta de los domingos a mediodía en ese cálido verano 1966-67. Estaban los hermanos Quintana y muchas figuras conocidas del mundo circense. Con nostalgia recuerdo a Salta Violeta y sus apariciones siempre oportunas y ocurrentes.

Para mí lo más importante de esas actuaciones era la integración de Maurice con los muñecos, era capaz de ignorar a los titiriteros y jugar con los títeres en un goce mutuo de interpretación. Maurice amaba los títeres ¡Quién no recuerda su presencia como conductor de Topo Gigio con toda su ternura y comprensión ante las situaciones que generaba el simpático ratoncito!

De diciembre a marzo gozamos el verano y nos divertimos en ese juego fascinante del circo. Me acuerdo del día de las focas a las que continuamente había que mojar con una manguera, lo que provocaba la desesperación de los asistentes de piso que no alcanzaban a detener la inundación de la pista y el estudio.

Hermosa gente la del circo. Recién volví a tener contacto con ellos en 1986, en Lisboa, con Mane, donde ella dictó un curso de títeres en la Escuela de Circo de esa ciudad.

PAREMOS LA MANO

Este ciclo que se inició por Canal 11, en septiembre de 1987, fue el primer programa que incorporó a la pantalla televisiva, en forma continuada, las pantomimas de mano.

Waisman y sus autores nos propusieron que entre los *sketches* creáramos uno realizado solamente con las manos, ese género titiritero que ya habíamos popularizado en el teatro.

El título del programa me dio la idea de incorporar en los desarrollos una mano grande dentro de un guante negro y que apareciera en momentos cumbre, destrozando las situaciones. Esto se plasmaba en la presentación del programa: pote de pintura de diversos colores, manos maquillándose, luego jugando y bailando. En un momento dado se elevaba entre ellas la mano negra y las aplastaba. Esta escena servía para sobreimprimir los títulos.

Luego se desarrollaba la pantomima que actuaban dos títeres (cuatro manos) y yo (dos manos), de manera que para desarrollar los argumentos tenía que pensar en limitar los personajes y las figuras a ese número de intérpretes.

Creé una serie de argumentos de diferentes tipos: cómicos, dramáticos, musicales. Como todos éramos actores experimentados en este tipo de pantomima, la resolución se podía conseguir con pocos ensayos. Luego, buscar la música adecuada y grabar la parte seleccionada. En todo ello estaba segura de mi trabajo pero la dificultad surgió cuando me dijeron el tiempo que podía durar cada pantomima: ¡dos minutos! ¿Cómo desarrollar en ese tiempo todo un argumento y hacerlo entendible? Los que no conocen la técnica expresiva de la pantomima de manos no saben que cada pequeño movimiento, hasta de un dedo solo, puede significar un montón de sentimientos diversos o de estados de ánimo de un personaje.

LA PUBLICIDAD

La realización de publicitarios televisivos, no solo fue para nosotros una ayuda económica que nos permitía seguir adelante con nuestros planes teatrales, sino un verdadero desafío ya que nos obligaba a reducir las acciones a pocos segundos de actuación —quince generalmente— que debían ser muy claros en su realización, muy exactos en documentar el contenido del aviso y los personajes títeres que lo representaban.

Los primeros que recuerdo fueron los más difíciles ya que iban en vivo en los programas y sí o sí tenían que salir al aire, perfectos. Un ejemplo: una publicidad para Philips que tenía que cambiar de contenido cada vez que la empresa lo decidía.

Después de muchas dudas se me ocurrió crear como protagonista un bichito de luz cuyo cuerpo era una lámpara Philips. Técnica: marioneta. Se llamó Philipin y sobrevolaba el espacio del aviso encendiendo y apagando su cuerpo. Un día, cuando lo entré sobre la mesa donde debía presentar una máquina afeitadora como si fuera un acto de magia, me di cuenta de que el asistente se había olvidado de taparla con la tela que Philipin debía levantar y llevarse por el aire. Ya me imaginaba el desastre inevitable cuando una mano piadosa tiró encima de la máquina una hoja de papel de diario. Claro que Philipin no la podía levantar como a la tela; pero bajó más, se metió abajo y salió volando tapado por el diario y dejando bien brillante sobre la mesa a la dichosa afeitadora.

El primer aviso filmado lo hice con un director amigo, Larrandeverre, que fuera compañero mío en el Centro de Profesores en Letras en lejanas épocas estudiantiles. Fue una producción para Nestlé y *Larran* se inspiró en una pantomima de manos que presentábamos con luz negra en nuestro espectáculo teatral.

REFLEXIÓN FINAL

Cuánto uso y abuso se hace actualmente de los títeres en televisión, tanto de parte de los autores como de los titiriteros. El error comienza al no poder componer un equipo de trabajo en el que todos conozcan y sepan del género títeres y TV.

Por lo general los titiriteros creen que filmar es poner una cámara delante de su espectáculo y grabarlo. Y los que están del otro lado: autores, realizadores, pretenden que los títeres tengan comportamiento de actores. De este desconocimiento mutuo no puede resultar un buen matrimonio. Que si el títere tiene que abrir la boca, que si debe poder cambiar de expresión, que la técnica, que mejor se presta la marioneta porque tiene cuerpo completo y articulado o el títere de mesa de goma espuma, rápido de tallar. ¿Qué tiene que ver todo eso con la creatividad del género títeres, que desafía a ver en una simple caja a un personaje capaz de vivir toda una aventura? Y el otro complemento indispensable hoy: la luz.



Actualmente se trabaja con los elementos más sofisticados y los grandes efectos, ¿se han olvidado que con una vela o una linterna pueden hacerse maravillas? Estoy convencida de que hay que volver a las fuentes, borrar el exceso de teatro negro cuando no es necesario o imprescindible y cambiar todo eso por la respuesta a dos preguntas: ¿qué es el género títeres y qué es la imagen televisiva? Y un último consejo a los autores: el títere es acción, la televisión es imagen. La mayoría de las veces sobran las palabras.

Mi despedida de la TV fue en 1990.

¿Por qué no traté nunca de incursionar con programas propios? Creo que me cansé, cosa que a menudo me pasa en mi trayectoria de vida. Es como una necesidad imperiosa de cambio pero siempre en los mismos caminos que todavía tiene el títere por recorrer. Tal vez yo tendría que haber sido arqueóloga o en la otra punta del meridiano de la vida, inventora. Siempre veo delante de mí algún otro camino que se abre y por culpa de mi signo, Tauro, arremeto y lo sigo sin medir los riesgos.

ENTREVISTA CON NORBERTO GALASSO

Hay que mirar hacia adentro



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

EDITH SCHER / desde CABA

—¿Uno podría pensar que en este momento, en nuestro país se están moviendo paradigmas culturales o no? Los sistemas de creencias, los paradigmas culturales, son algo medular en una sociedad.

—Sí: en este momento asistimos a un cambio muy importante. Desde hace un tiempo, gran parte de la sociedad se está replanteando muchas cosas. Yo lo observo porque se me dan situaciones que jamás se me habían dado en la vida; como, por ejemplo, hablar en el Colegio Militar para los cadetes, intervenir en una mesa redonda en el Ministerio de Defensa, cosa que generalmente era un mundo aparte, o que nos llamen a mí y a los de mi equipo a dar charlas en el Servicio Exterior porque la Cancillería ha llegado a la conclusión de que los diplomáticos saben muchas cosas del mundo pero pocas de la Argentina. Es decir que hay lo que Arturo Jauretche llamaría “ver desde el país”. Una tendencia, como consecuencia de todos los golpes y sufrimientos de varias décadas, de tratar de entender lo que somos. Y eso implica que caen mitos. Mucha gente ya se dio cuenta de que la libertad de prensa no es libertad de prensa sino de empresa, que los paraguayos y los bolivianos son hermanos latinoamericanos (aunque a algunos todavía les parezcan despreciables), y que la Argentina se inserta en Latinoamérica a través

de la Unasur, para dejar de mirar hacia el Atlántico y mirar hacia adentro, entre otras cosas. Estamos haciendo seminarios de historia argentina en la Facultad de Filosofía y Letras con un planteo completamente distinto a la historia mitrista y a las versiones de José Luis Romero y Tulio Halperín Donghi, teniendo por base que el protagonista principal de la historia argentina es su pueblo, y no las estatuas y los broncees como pensábamos cuando yo era chico. Entonces creíamos que los héroes eran immaculados, que no tenían muelas cariadas, pasiones. Creíamos que la historia la hacían los grandes hombres, cosa que ha sido superada desde hace mucho tiempo. La historia la hacen los pueblos y las clases sociales, con sus disidencias y coincidencias. Yo creo que estamos en un momento muy importante y eso tiene su reflejo, necesariamente, en las distintas áreas de la cultura.

—¿Reflejo? ¿Cómo es entonces? La política mueve la cultura. Y la cultura ¿no mueve la política? ¿No se influyen mutuamente?

—Yo creo que la economía es la que... no es que decide o determina, pero los actores económicos son fundamentales. Un país como la Argentina, desde mil ochocientos veintitantos hasta 1945, tenía una economía complementaria de Gran

Habitante vitalicio del porteño barrio de Parque Chacabuco e hincha de San Lorenzo, el historiador Norberto Galasso brinda, a continuación, una mirada sobre este tiempo en esta Argentina. Política y cultura, cultura y política se tejen a lo largo de estas líneas. La pregunta insistente recrudece, con acentos diferentes pero con una misma inquietud. ¿Cómo dialogan estas?, ¿cómo se entrelazan?

Preocupado por la formación de cuadros políticos, por contar una y otra vez la historia desde adentro y no con la visión del que mira hacia fuera; convencido, también, de que la historia no la hacen los héroes de bronce sino los pueblos, Galasso asegura que algo está en movimiento. Aunque no es fácil hacer temblar un sistema de creencias sembrado y machacado durante dos siglos, el historiador sostiene “Estamos en la búsqueda de una Argentina popular y latinoamericana”.

Bretaña. Con una economía de ese tipo es lógico que **Martín Fierro** fuera despreciado durante mucho tiempo. La frustración del inmigrante, por ejemplo, aparece en pocas obras teatrales. Este tema, en particular, lo conozco. Es de las pocas cosas de teatro que sé, porque hice una biografía sobre Enrique Santos Discépolo y sus tangos, y me encontré con una serie de pistas que demuestran algo que resulta escandaloso para la gente de teatro: que las obras firmadas por Armando Discépolo, en gran medida, fueron hechas por Enrique. De esa investigación sacamos un libro, **Fratellanza. El reverso de una biografía**, junto a un psicólogo, Jorge Dimov, en el que planteamos que el grotesco es la expresión de la frustración de los inmigrantes. Y los tangos de Discépolo del '30 son, también, la frustración y la desesperanza de un país que no tiene destino, un país donde el vicepresidente de la república decía en su discurso que formábamos parte del imperio británico. Y en ese mundo, aparece Discépolo en el cancionero popular, y aparece Roberto Arlt. No así la revista **Sur**, que era la expresión de esa oligarquía, de esa clase; o **La Nación**, expresión también de esa elite. Aparece Roberto Arlt diciendo que los libros tienen que ser un *cross* a la mandíbula. Escribiendo mal, atorrante como era, iba a los boliches y hacía esas experiencias que generaba. Por ejemplo, cachetear a un tipo para ver de qué manera reaccionaba. Y a lo mejor recibía una paliza. Pero de ese

modo, sabía después cómo tenía que escribirlo en la obra. Ese tipo de cosas están estrechamente ligadas. No es que estén determinadas mecánicamente. Pero la cultura está muy influenciada, porque las grandes editoriales están en manos de la clase dominante. No es fácil montar y tener un local para hacer una obra de teatro. No es fácil conseguir comentarios en los grandes diarios si uno está desamparado de toda vinculación con los que marcan, a través de la crítica, los caminos del éxito (muchas veces injustos). Yo creo que hay una influencia económica que se da sobre la política, sobre quién controla el destino del país. Pero a su vez, la cultura también incide. Cuando uno ve que en las urnas la clase media de la ciudad de Buenos Aires vota (o votaba) a Mauricio Macri, es porque hay una incidencia de factores culturales periodísticos, cinematográficos, teatrales, literarios, de novelas y de poesías; todo un mundo manejado por los sectores dominantes. No hay comparación entre el tiraje que tiene **Clarín**, a pesar de que ha disminuido, y el de **Tiempo Argentino**. Ni puede compararse el prestigio de un matutino tradicional como **La Nación** con el de **Página 12**. Todo esto está estrechamente relacionado.

—¿Y si pensamos la cultura no solamente como la producción de bienes culturales como el cine, el teatro, los libros? La cultura es algo más amplio.

—Ciertas expresiones culturales, como las mur-

gas, son formas de resistencia. El pueblo se expresa como puede. A veces lo intelectuales tienen el concepto equivocado de que el pueblo tiene que expresarse a niveles estéticos muy altos y eso es muy difícil. Manuel Ugarte, por ejemplo, decía en su momento que quizás lo mejor de la literatura argentina de finales de siglo XIX había sido **Juan Moreira**, de Eduardo Gutiérrez. Es un novelón, en realidad. Pero él decía que era una cantera donde había elementos poderosos (que había que refinar y mejorar), una cantera en la que él está diciendo una realidad tan importante que, cuando se representaba en el teatro, mucha gente del público saltaba para defender a Moreira de los que lo atacaban. Por eso me alegré muchísimo de que se hubieran dado dos feriados para que las murgas, que a veces pasan meses preparando sus cosas con un gran fervor (yo veo cómo practican con los bombos en Parque Chacabuco desde meses antes y preparan su vestuario), se expresen. Esta vez, a mi modo de ver, los Carnavales se presentaron de una manera un poco concentrada. No sé por qué se organizó así, ya que en muchos barrios no hubo movimiento de Carnaval. Se concentró en algunos lugares y con bandas profesionales. Me gustaba más el corso que se hacía tradicionalmente. Mi viejo estaba siempre en la comisión directiva acá, en Parque Chacabuco, y venían murgas que desafinaban o eran malhabladas, se pasaban un poco, pero eran una

expresión. Venía una de La Boca, otra de Mataderos.... Y se sucedían en una noche diez murgas. Se movilizaba toda la zona y, sobre todo, la gente más popular de más al sur, que viene a ser la de Bajo Flores, Barrio Rivadavia, y que encontraba en el Carnaval un momento de esparcimiento, de júbilo, de poder caminar por las calles sin automóviles, lo cual daba una especie de libertad, de jugar con agua. Esas son cosas importantes. Justamente por eso la dictadura las prohibió.

—Me pregunto e insisto: más allá de que las decisiones político económicas incidan fuertemente ¿Puede cambiar una sociedad, puede cambiar la realidad, si no cambian ciertos paradigmas culturales, si permanecen rígidos en el pensamiento de la comunidad?

—Y... es muy difícil. Hay una vieja frase de Karl Marx que dice que las ideas dominantes de una sociedad son las ideas de la clase dominante. Esta tiene el poder económico y controla la educación, las academias, las universidades, los editoriales, los grandes diarios. Su mirada de la historia (la historia es lo que yo más conozco) es la visión mitrista. Bartolomé Mitre es un héroe porque les permitió tener grandes ganancias, grandes estancias, arrasar con el Paraguay que era un modelo extraordinario de desarrollo. Entonces ellos implantan esa mirada y la llevan a los colegios. Dicen “Nosotros somos la civilización, como decía Sarmiento. El pueblo es la barbarie. ¿Qué se puede esperar del pueblo, entonces?”. Si damos vuelta las cosas y decimos “El pueblo es el protagonista de la historia”, y lo decimos desde primer grado, seguramente, en tercero los chicos harán un centro de estudiantes, querrán protagonizar, participar, y no recibir del maestro o maestra una especie de verdad revelada que, por otra parte, es falsa. La represión que hizo Mitre en el país entre 1862 y 1864 fue terrible. Se habla de miles de muertos que en la historia oficial no se conocen. Yo, en este momento, estoy con **El cronista del Bicentenario** que está saliendo en Provincia de Buenos Aires, y cuenta otra versión de la historia. Es una publicación que edita la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. Eso va a los colegios. Y en algunos, los directores más antiguos, reacios a salir de la rutina, por ahí lo meten en un cajón y no la distribuyen. Porque que los chicos accedan a la verdad de que cualquiera de ellos puede ser José de San Martín hace que cuando van a discriminar al compañero morochito tengan cuidado, porque San Martín también era morochito y, casi seguro, hablaba guaraní. ¡Si vivió 4 años en Misiones! Si

cualquier chico, entonces, puede ser el Libertador de América, hay una igualación. Es el producto de toda esta democracia, de la sanciones a los represores, etc. Estamos en un momento muy excepcional en ese sentido. Se está produciendo una reivindicación de la mujer, por ejemplo. En mi época... yo me acuerdo... Discépolo, siendo un tipo tan inteligente decía: “Hay dos clases de mujeres: mamá y las otras”. Las otras eran las de la noche. Había una relación mercenaria entre los sexos, en el prostíbulo. En las familias, había que casar a la chica para sacársela de encima porque era una carga. Después, con el tiempo, las mujeres han llegado a la presidencia, como Isabel (María Estela Martínez de Perón), que fue una desgracia. Pero Cristina (Fernández), por suerte, ha reivindicado el papel de la mujer en ese lugar.

—¿En qué medida el consumo de bienes culturales es importante para una sociedad? Quiero decir, esto que a veces se afirma “el teatro no llega”, “el cine no llega a ciertos sectores”, “hay gente que no tiene oportunidad de acceder a ciertas cosas”. ¿En qué le afecta?

— Puede incidir si se aplica bien la Ley de Medios y aparece la posibilidad que chicos jóvenes que están haciendo teatro experimental, que están avanzando recién con sus primeras armas, puedan tener un lugar en la pantalla. En la medida en que la televisión sea un negocio dirigido especialmente a distraer o a envilecer a la gente, no. Entre los avances sociales que se van a producir y que se están produciendo, aquello de “que florezcan cien flores” implica que en cualquier sociedad de fomento se pueda hacer una obra de teatro. Que los chicos y las chicas ensayen una obra de teatro. Hay muchas obras que han quedado en el olvido. Por supuesto, respeto mucho a Molière, pero creo que hay tipos que quedaron en el olvido. Yo iba bastante al teatro y al cine hasta que la política me negó el acceso y ahora conozco de oído. Pero nosotros, aunque veíamos cierta inocencia, cierta simplificación, por ejemplo, en **El centroforward murió al amanecer** o **Los indios estaban cabreros**, ambas de Agustín Cuzzani, las considerábamos de mucho valor. **Los días de Julián Bisbal**, de Roberto Cossa (además le tengo mucho afecto a Tito) fue un impacto. Porque eran cosas que uno veía que les pasaban a muchas personas (yo ya no voy a las fiestas de egresados desde hace 50 años que salimos del comercial, porque ocurre ese fenómeno que se muestra en la obra: hay uno de los muchachos que egresaron conmigo que fue gerente de Cargill. ¿Y qué relación puedo tener yo con él?). Luego **El puente**,

de Carlos Gorostiza, **El acompañamiento**. Todas esas obras fueron fundamentales en el momento en que yo iba al teatro con mi mujer (ella escribía también, hacía cuentos). Íbamos frecuentemente al teatro, así como también al cine, especialmente a ver todo el neorrealismo italiano, que nos causó un impacto tremendo. Uno a veces sacrifica esas cosas y algunos dicen que hace mal porque empequeñece su vida. Pero no se puede estar en todo. Uno está en una especie de máquina de picar carne porque, en realidad, el pensamiento nacional ha crecido en su influencia, pero no hay muchos cuadros políticos. Yo me inicié interesándome por la cosa política en una librería donde se juntaban Jauretche, Jorge Abelardo Ramos y Juan José Hernández Arregui, todos los atardeceres a discutir. Iba con otro amigo. Hablaban en medio de la librería. Yo miraba los libros pero estaba muy atento a lo que decían. Cada uno con su peculiaridad. Jauretche que, con sus casi 60 años, llevaba el cuchillito debajo del saco. Ramos que por sobre todo era un irónico y. Hernández Arregui, con una seriedad rigurosa, una conceptualización muy pero muy rigurosa, casi un científico de lo social. De eso no hay mucho ahora. Hay una gran explosión juvenil que quiere hacer cosas todos los días. Ayer estuve con los chicos de La Cámpora que me decían “hay que hacer, hay que hacer”. Y yo les decía “Sí, sí: hay que hacer pero hay que pensar, también, lo que hay que hacer”. No es cuestión, solamente, de pintar 50 escuelas, eso es importante, favorece al barrio. Pero hay que tener un argumento para refutar al enemigo, a los que hablan del dios del mercado, de que la Argentina está aislada del mundo, a los que hablan de todas las pavadas que hablan. Hay que consolidar un pensamiento.

—¿Qué lugar ocupa la cultura en la consolidación de ese pensamiento (la cultura desde un sentido abarcador y no como mera ilustración)?

—A veces ayuda y a veces no. El arte y la cultura están fuertemente presionados por el mundo importado. Mucha gente que quiere hacer teatro ve alguna obra, que a lo mejor es hermosa, pero habla en general. Yo creo que más hermoso era lo que hacía Federico García Lorca, que se iba a recorrer todos los pueblos de España y recogía las experiencias, los anhelos de la gente e hizo las obras que hizo. O lo que hacía Atahualpa Yupanqui: caminar y caminar. La madre decía “A mi hijo lo han agarrado los caminos”. Hundirse en las tradiciones, en las experiencias del hombre común. Por ejemplo, la historia oral hoy en día trata de mandar a los chicos a hacer reportajes



• Escenas de "El acompañamiento"
(Teatro San Martín 2008).



a la gente mayor. La gente mayor, a veces, como me pasa a mí también, aunque estoy más prevenido porque soy historiador, recrea un poco su historia en función de su conveniencia, pero habla. Les habla a los chicos de lo que era el tranvía y de cosas concretas: una época en el país en la que dos pasajeros se agarraban a trompadas por un taxi (hoy dos taxistas se agarran a trompadas por un pasajero). Se observa en algunos sectores de clase media alta cierto exotismo, que piensa que lo mejor es siempre lo que proviene de los grandes autores extranjeros. Yo, por supuesto, no voy a negar a Samuel Beckett, mucho menos a William Shakespeare, pero sí lo que entiendo es que, además de dar esas obras, hay que expresar las experiencias del pueblo. Todas esas cosas, sin que el arte sea un reflejo, es bueno que estén expresadas. Recuerdo siempre una enseñanza de Ricardo Carpani, el pintor, que me decía: "No hay que retratar, ya que, si yo retratara en pintura, estaría de más, porque ya existen la fotocopia y la máquina de fotos. Yo tengo que recrear la realidad, entender cuáles son los sueños de una sociedad". Él decía que la gente tiene ilusiones. Hay gente de pueblo que, sin formación académica, ni siquiera de la escuela primaria, habla, a veces, en algunos de esos programas que tocan el tema de la cordillera de los Andes, por ejemplo, y siente que ama su paisaje y encuentra en él una belleza que el hombre y la mujer de Buenos Aires tal vez ignoran. La cosa es esa relación real con la Argentina real. Yo creo que eso es lo que el artista



• Escena de "El acompañamiento".
(Teatro Abierto)

tiene que recrear: no fotografiar pero sí recrear. Carpani hacía esos obreros de manos de piedra, un poco entre el cubismo y las influencias que tenía de los expresionistas alemanes. El San Martín de Carpani parece que se estuviera saliendo de la tapa de un libro. Eso es lo que tiene que hacer el artista: conmover.

—¿Cree usted que hay una cultura silenciada?

—Hay una cultura del tipo que, a lo mejor, pasó su vida en una fábrica. Por ejemplo, yo conozco obreros de la fábrica Volcán de estufas y calefones, que se fundió, que cuentan sus experiencias: cuando no tenían delegado, cuando se cerró la fábrica, cuando cerraron el sindicato. Cuentan las actitudes de apoyo de los ocupados que se juntaban entre todos para reunir unos mangos para los desocupados. Es decir, la solidaridad concreta, no los grandes versos de hermandad universal, que es, un poco, lo que se le criticaba a Sarmiento, que amaba a la humanidad pero no a sus compatriotas, que amaba la educación pero no a los maestros. Nunca salió detrás de un policía gritando “que lo suelten, que lo suelten” a un tipo. La cosa abstracta, que es, desgraciadamente, lo que, a mi juicio, influye en gran parte de las izquierdas abstractas en la Argentina. Son pibes macanudos. Yo los conozco bastante. Ellos no me tienen mucha simpatía porque yo les digo cosas que les molestan, pero bueno. Son chicos que quieren un mundo nuevo, que creen en el Che Guevara, por ejemplo, que desean un mundo pleno, sin envidias, sin rencores, sin trepadores, en el que la solidaridad y el afecto sean factores importantes (como dice Eduardo Galeano, “un mundo en el que ser no sea tener”), pero que en su abstracción, en su desvinculación con los sectores populares y la vida real, a veces sostienen cosas como “el socialismo es mañana”. ¿Qué pasa? Ni Néstor Kirchner ni Cristina instauraron el socialismo, evidentemente. Tampoco Evo Morales lo instauró ni Rafael Correa. Entonces, se ponen en una posición de crítica frontal a todo lo que no sea el 100%. Y el 100% no se logra nunca. Es un objetivo. Esto lo sé futbolísticamente. Yo soy de San Lorenzo y antes de ver un partido con mi pibe digo: “Tenemos que ganar 5 a 0”. Pero en el otro lado hay otra gente, que es del equipo contrario, que también está pensando en ganarnos 5 a 0. Así que, si ganamos 1 a 0, nos vamos a dar una vuelta al parque, muy contentos, porque esto es así. Es la realidad.

Volvamos al tema de lo concreto y lo abstracto. El cine de Leonardo Favio, por ejemplo, me encanta. Me parece que es muy valiosa una película como **Crónica de un niño solo**, o **El romance del**



- Escena de “El centroforward murió al amanecer”
- Escena de “El romance del Aniceto y la Francisca”.



Aniceto y la Francisca. En cambio otros, creo, la hacen demasiado difícil, como en el caso de Luis Saslasky, por ejemplo, o el de algunas obras de Julio Cortázar. A mí no me convencen del todo. Yo creo que para que un tipo de clase media comprenda el drama de la delincuencia juvenil, el teatro y el cine tienen que mostrarle que ese chico no nació delincuente. Hubo épocas en las que había cosas muy importantes. Ahora prevalece más la cuestión del divertimento. Considero que la Ley de Medios va a hacer aflorar cosas. Hay una búsqueda. Latinoamérica en su conjunto está en una búsqueda. A la Argentina se la organizó para mirar hacia fuera. Jaurechte lo decía muy claro: “Los porteños están en Buenos Aires y cuando se van a Córdoba dicen ‘me voy para afuera’ y en realidad se están yendo para adentro”. Si no saben dónde está el afuera y dónde está el adentro, cuando tienen que votar, votan al revés, porque no comprenden. Por otra parte, desde hace algún tiempo se ha dado un fenóme-

no de miniturismo. Los pibes ya no piensan tanto en irse a Europa, sino en conocer las Cataratas del Iguazú o alguna otra provincia. A veces se van a Latinoamérica. A Machu Pichu, a Bolivia o a México a ver los muralistas y todos estos fenómenos propios de una América Latina que antes se desconocía. Cuando yo era pibe, si se mencionaba a los muralistas, yo hablaba de Raúl Soldi. Hoy cuando lo miro creo que Soldi no tiene que ver con la Argentina. Hay en su pintura unas mujeres evanescentes, muy diluidas... Veo, en cambio, a Diego Rivera, a Carpani o a pintores así y me conmuevo. Creo que el arte es fundamental. Los revolucionarios del mundo siempre le dieron un lugar. **Literatura y Revolución**, de León Trotsky, es un libro muy importante. Insisto: creo que estamos en la búsqueda de una Argentina popular y latinoamericana, de una moneda latinoamericana, de un banco del sur. Vamos camino a consolidar este proceso, aun con todas las limitaciones que este pueda tener.



Secretaría de
Cultura
Presidencia de la Nación



200 AÑOS
BICENTENARIO
ARGENTINO



Instituto
Nacional
del Teatro

int
inteatro
EDITORIAL